



Том 4
Band 4

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 VIER

1800 - 1825

Moskau „Musik“ 1986

Autoren des Bandes

L. M. BUTIR, J. W. KELDYSCH,
T. W. KORSCHENJANZ,
J. M. LEWASCHEW,
O. J. LEWASCHEWA, L. A. ORLOWA, A. M. SOKOLOWA

Rezensenten:

Doktor der Kunstwissenschaft
T. N. LIWANOWA

Kandidat der Kunstwissenschaft
E. G. SOROKINA

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

EINLEITUNG

1.

Das erste Viertel des 19. Jahrhunderts war für Russland eine Zeit tiefgreifender Veränderungen und Umwälzungen, die sich auf alle Aspekte des gesellschaftlichen Lebens und der Kultur auswirkten. Nach den dunklen Jahren der Herrschaft von Paul I. schien die Thronbesteigung seines Erben Alexander I. gute Aussichten zu versprechen. Der neue Kaiser, der von sich selbst sagte, er sei „als Republikaner geboren und würde als solcher sterben“, sparte nicht mit Reformversprechen. Und tatsächlich waren die ersten Jahre seiner Herrschaft von einer gewissen Liberalisierung geprägt. Doch die in dieser Zeit durchgeführten oder auch nur geplanten Reformen gingen nicht auf die grundlegenden Probleme der russischen Realität ein. Daher wurden die Hoffnungen auf eine Milderung der Unterdrückung durch Autokratie und Leibeigenschaft bald durch Enttäuschung und Unzufriedenheit ersetzt.

Einer der reaktionären Staatsmänner der Zeit Alexanders, M. L. Magnizki, berichtete dem Zaren 1808: „Die allgemeine Meinung in Russland hat seit einiger Zeit eine Richtung gegen die Regierung eingeschlagen. Alles, was die Regierung tut, zu tadeln, die Personen, die sie bilden, zu verurteilen und sogar lächerlich zu machen, und unter dem Deckmantel irgendeines Geheimnisses wichtige Folgen der angeblich verzweifelten Lage der Dinge vorauszusagen oder zu ahnen, ist zu einer Mode oder einer Art Sitte geworden, die sich von der besten bis zur niedrigsten Gesellschaft ausbreitet und alle Stände, alle Bevölkerungsschichten, sogar verschiedene Teile der Regierung ansteckt“ (66, 31).

Aber diese oppositionellen Tendenzen waren noch latent vorhanden. Sie traten nach dem Vaterländischen Krieg von 1812 deutlicher zutage, der dem Volk unabsehbare Katastrophen brachte und es gleichzeitig seiner eigenen Stärke bewusst machte, ein Gefühl des Nationalstolzes weckte und dem Wachstum der freiheitsliebenden Gefühle in den verschiedenen Schichten der russischen Gesellschaft einen kräftigen Impuls verlieh.

Der drohende Einmarsch der napoleonischen Horden in Russland zwang die ganze Nation, sich zu vereinen, um den Feind abzuwehren. Die versklavten Bauernmassen zeigten besondere Wunder an Heldentum und patriotischer Hingabe an das Vaterland, die sich als die wahren Retter des Vaterlandes erwiesen. „... Das Volk“, schrieb Herzen, „das selbst in dieser Zeit des allgemeinen Elends vergessen oder zu verachtet war, um nach seinem Blut zu fragen, das man auch ohne seine Zustimmung zu vergießen für richtig hielt, - dieses Volk erhob sich, ohne auf einen Ruf zu warten, als Masse für seine eigene Sache“ (48, 193).

Die Heldentat des Volkes im Vaterländischen Krieg zwang den aufgeklärten, denkenden Teil des Adels, über sein Schicksal nachzudenken und die ganze Unmenschlichkeit seiner Sklavenhaltung, der Leibeigenschaft, zu empfinden. N. I. Turgenjew, einer der Ideologen der Dekabristenbewegung, schrieb kurz nach Kriegsende in sein Tagebuch: „Nach dem, was das russische Volk getan hat, was der Herrscher getan hat, erscheint mir die Befreiung der Bauern sehr leicht“ (11, 263). Der Herrscher dachte jedoch gar nicht daran, sondern schlug vor, dass die Bauern „ihren Lohn von Gott“ erhalten sollten.

Die immer stärker werdende Unterdrückung der Leibeigenen rief bei den in ihren Hoffnungen getäuschten Bauernmassen berechtigten Protest hervor. Hier und da brachen spontane Bauernunruhen aus. In der Zeit von 1813 bis 1825 wurden 540

Bauernaufstände in verschiedenen Teilen des Landes registriert. Besonders groß waren die Massenunruhen am Don in den Jahren 1818-1820.

In einer Situation der brutalen Reaktion der Regierung einerseits und der wachsenden Unzufriedenheit des Volkes andererseits entstanden die ersten revolutionären Organisationen, die die besten Vertreter der fortgeschrittenen adeligen Intelligenz vereinigten. Trotz ihrer geringen Zahl wagten sie es, sich offen und mit der Waffe in der Hand gegen die Autokratie zu stellen.

Der Aufstand vom 14. Dezember 1825 war ein wichtiger Meilenstein in der Geschichte der Befreiungsbewegung in Russland. Lenins Worte über die Dekabristen sind wohlbekannt: "Der Kreis dieser Revolutionäre ist eng. Sie sind furchtbar weit vom Volk entfernt. Aber ihre Sache ist noch nicht verloren. Die Dekabristen weckten Herzen auf. Herzen startete eine revolutionäre Agitation. Sie wurde aufgegriffen, erweitert, gestärkt und von den Revolutionären, den unterschiedlichen Klassen, von Tschernyschewski bis zu den Helden des „Volkswillen“, gehärtet.“ (1, 261).

Die Dekabristen handelten ohne das Volk, aber im Namen des Volkes, und ihre Organisationen glichen weniger geschlossenen Kreisen von Verschwörern. Die Ideen der Dekabristenbewegung werden von weiten Kreisen der Gesellschaft geteilt, auch wenn nicht jeder, der mit ihnen sympathisiert, den offenen Kampf gegen die Autokratie wagt.

Das Gefühl der Unzufriedenheit mit der bestehenden Realität und der Wunsch nach etwas Besserem, wenn auch oft noch vage und unzureichend realisiert, wird zu einem der Hauptmotive der russischen Literatur und Kunst. Auf der Grundlage dieser Empfindungen entstand die russische Romantik, die die gesamte Struktur des künstlerischen Denkens entscheidend erneuerte.

Die Romantik als breite gesamteuropäische Bewegung entstand aus der Enttäuschung über die Ergebnisse der Großen Französischen Revolution. „Die durch den „Sieg der Vernunft“ geschaffenen sozialen und politischen Institutionen“, schrieb Engels, „erwiesen sich als eine böse, bitter enttäuschende Karikatur der glänzenden Versprechungen der Aufklärer“ (2, 193). Die Ablehnung der bürgerlichen Lebensweise war die Quelle jenes akuten Zerwürfnisses mit der modernen Realität, jenes Wunsches, sich von den Fesseln der alltäglichen Existenz zu befreien, der dem Werk aller romantischen Künstler innewohnt.

Trotz der unterentwickelten kapitalistischen Verhältnisse in Russland waren diese Gefühle vielen fortgeschrittenen russischen Menschen nahe. Das wachsende persönliche und soziale Selbstbewusstsein ließ sie die drückende Atmosphäre des herrschenden politischen Systems spüren und nach Befreiung von geistiger und sozialer Unterdrückung streben. Die Stimmung in der russischen Gesellschaft wurde auch von den Ereignissen im Ausland beeinflusst. Angesichts der weitreichenden internationalen Beziehungen der russischen Kultur in dieser Zeit konnte sie sich nicht von den ideologischen Strömungen des Westens fernhalten, ohne von ihnen mehr oder weniger stark beeinflusst zu werden.

Gleichzeitig hatte die russische Romantik ihre eigenen Besonderheiten, und die Wege ihrer Entwicklung stimmten nicht in jeder Hinsicht mit den Wegen der anderen europäischen „Romantik“ überein. Während die Romantik in Frankreich, Deutschland, England und einigen anderen europäischen Ländern an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert bereits einen klaren theoretischen und schöpferischen Ausdruck gefunden hatte, bildete sie sich in Russland als eigenständige künstlerische Bewegung erst nach dem Vaterländischen Krieg von 1812 und unter

dem direkten Einfluss des dadurch ausgelösten patriotischen Aufschwungs heraus. Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts manifestieren sich in der russischen Kunst nur einige Sprösslinge romantischer Tendenzen, die als Vorromantik bezeichnet werden können. Die Blütezeit der russischen Romantik fällt in die 20er Jahre, auch wenn sie noch in den 30er und sogar 40er Jahren in den Werken einiger Schriftsteller, Künstler und Komponisten eine Rolle spielt.

Im Gegensatz zum Rationalismus der aufklärerischen Ästhetik wandten sich die Romantiker vor allem dem Gefühl, der Intuition zu und zeigten ein besonderes Interesse an der inneren Welt der menschlichen Persönlichkeit. Damit verbunden sind Merkmale wie die zunehmende Rolle des lyrischen Ansatzes im künstlerischen Schaffen, die Anziehungskraft des Ungewöhnlichen, Fantastischen, Geheimnisvollen.

Diese gemeinsamen Merkmale der Romantik manifestierten sich auf unterschiedliche Weise in den verschiedenen nationalen Kulturen und in den Werken einzelner Künstler. Auch bei den ideologischen Positionen der russischen Romantiker gab es Unterschiede. Einige von ihnen distanzieren sich von den akuten Problemen der Moderne und begaben sich in den Bereich der inneren subjektiven Erfahrungen, indem sie eine besondere imaginäre Welt der poetischen Träume schufen. Andere rühmten das Pathos des Kampfes gegen Tyrannei und Ungerechtigkeit, verherrlichten das Heldentum der Selbstaufopferung im Namen hoher freiheitsliebender Ideale.

Aber beide verteidigten vor allem die Freiheit des Individuums als höchsten ethischen Wert, sei es die Freiheit des Gefühls und der geistigen Loslösung oder die Freiheit des aktiven Handelns. Daher lehnten alle Romantiker die Normativität der klassizistischen Ästhetik ab und glaubten, dass der wahre Künstler und Schöpfer nur seiner Vorstellungskraft und Fantasie unterworfen ist. Daraus ergibt sich der Wunsch nach Neuheit und Originalität, jedes neue Werk soll eine Entdeckung sein.

O. M. Somow, der den dekabristischen Kreisen nahestand, schrieb in seinem Artikel „Über die romantische Poesie“: „...Nirgends zeigt die Phantasie so viel Eigensinn wie in den Werken der bildenden Kunst. Hier lehnt sie entschlossen alles Gewöhnliche ab, will und fordert nur das Neue, das Unerhörte“ (192, 545). In ähnlichem Sinne äußerte sich auch W. K. Küchelbecker: „Freiheit, Erfindung und Neuheit sind die Hauptvorteile der romantischen Dichtung gegenüber der sogenannten klassischen Dichtung der späteren Europäer“ (110, 573-574).

Als Begründer der russischen Romantik in Literatur und Poesie gilt zu Recht W. A. Schukowski, der einen großen Einfluss auf die Entwicklung der gesamten russischen Kunstkultur, einschließlich der Musik, hatte. Somow hielt Schukowski für den ersten russischen Dichter, der die starren und begrenzten Regeln der klassizistischen Poetik verwarf. Diese Meinung teilte auch W. G. Belinski, demzufolge „Schukowski die Romantik in die russische Poesie einführte“. Schukowskis Poesie ist weit von der realen russischen Realität mit ihren scharfen sozialen Widersprüchen entfernt, sie ist subjektiv und idealistisch, in den Kreis der persönlichen geistigen Erfahrungen eingeschlossen.

Aber der Dichter ist auch weit davon entfernt, die grausame Realität der Leibeigenschaft zu verherrlichen. Die doppelte Bedeutung seines sozialen Pazifismus wird von G. A. Gukowski hervorgehoben: „Einerseits war es eine Flucht aus dem Leben in den Idealismus, in das Subjektive, in die Welt der Träume; es war eine Flucht aus dem Leben, gerade weil hinter Schukowskis Dichtung die Angst vor der sozialen Realität und die Ablehnung derselben stand. Es war eine Flucht vor der Realität der bäuerlichen Unruhen in Russland und der Französischen Revolution

dahinter. Es war eine Ablehnung des Kampfes und eine Versöhnung durch diese Ablehnung. Aber es war auch eine Flucht vor der sozialen Realität von Photius und Araktschew, der Peitsche und der Leibeigenschaft, vor der Realität der Strangulierung des Volkes und seiner schöpferischen Kräfte, eine zaghafte Flucht im Namen der Selbststrettung, die jedoch durch die Ablehnung dieser Welt der triumphierenden Unwahrheit bedingt war. Das war die andere Seite der Frage“ (65, 80).

Es war diese „andere Seite der Frage“, die es Belinski erlaubte, von Schukowskis moralischem, erzieherischem Einfluss auf die russische Gesellschaft zu sprechen.

Doch als die Zeit zum Handeln gekommen war und die geheimen dekabristischen Organisationen Pläne für eine gewaltsame Veränderung des bestehenden Systems ausheckten, konnte Schukowskis verträumte Romantik mit ihrem schwermütigen elegischen Ton und ihrer vagen Bilderphantasie die Interessen des fortschrittlichsten, gesellschaftlich aktiven Teils der adligen Intelligenz nicht befriedigen. Deshalb begannen die Dekabristen und der Dekabristenbewegung nahestehende Schriftsteller, Schukowski zu kritisieren und seine Welt der vagen poetischen Träumereien der Romantik der Heldentaten, der Selbstaufopferung im Namen des Vaterlandes und des Gemeinwohls gegenüberzustellen. Die dekabristischen Dichter K. F. Rylejew, W. K. Küchelbecker, W. F. Rajewski, A. I. Odojewski und andere sahen ihre höchste Aufgabe darin, die Menschen zur Liebe zur Freiheit und zum Hass gegen jede Unterdrückung zu inspirieren, soziale Missstände und Ungerechtigkeit anzuprangern.

K. F. Rylejew schrieb in dem Gedicht „Derschawin“:

Oh, möge ich nicht in Hymnen sein,
Wie unser Derschawin, wundervoll, laut;
Nur möge mein gebildeter Nachkomme über mich sagen:
„Er schwebte mit seinen Gedanken durch die Jahrhunderte,
Die graue Vorzeit heraufbeschwörend,
Und er entfachte in jungen Herzen
Eifer für das Gemeinwohl!“

Es ist bezeichnend, dass Rylejew eines seiner Verdienste, das dem Andenken der Nachwelt würdig ist, darin sieht, dass er die „graue Antike“ beschwor. Vertreter der fortgeschrittenen bürgerlichen Romantik, die einen konsequenten Kampf um die Nationalität der russischen Literatur und die Reinheit ihrer Sprache führten, wandten sich den großen Denkmälern der heimischen Vergangenheit zu. A. A. Bestuschew rief dazu auf, die alten Chroniken zu studieren, „Die Geschichte von Igors Feldzug“, „Die Legende der Schlacht von Mamajew“ – „um in ihnen die Züge des russischen Volkes zu finden und so der Sprache eine echte Physiognomie zu geben“ (20, 452). Die gleichen Gedanken äußerte W. K. Küchelbecker, der behauptete, Volkslieder und Erzählungen seien „die besten, reinsten und wahrsten Quellen für unsere Literatur“.

Die dekabristischen Dichter suchten in der nationalen historischen Vergangenheit nach Beispielen für hohe patriotische Tapferkeit und die Bereitschaft, sich für die Freiheit und Unabhängigkeit ihres Heimatlandes zu opfern. A. A. Bestuschew nannte die Geschichte "einen großen Mentor der Menschen". O. M. Somow riet den Dichtern, sich verstärkt den Themen der eigenen Geschichte zuzuwenden, und verwies als eine der Quellen auf N. M. Karamsins „Geschichte des russischen Staates“, obwohl dieses Werk in Dekabristenkreisen wegen der reaktionären und monarchistischen Positionen des Autors auf eine kritische Haltung stieß. Auch

Rylejew, der an seinem Gedichtzyklus „Duma“ arbeitete, bezog historische Informationen von Karamsin.

Ein lebhaftes und intensives Interesse an seiner historischen Vergangenheit, das bereits im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts aufkam, stand im Zusammenhang mit dem großen patriotischen Aufschwung, der während der Napoleonischen Kriege alle Schichten der russischen Gesellschaft erfasste. Inszenierung historischer und heroischer Tragödien von W. A. Oserow, M. W. Krjukowski während des ersten Krieges mit Napoleon in den Jahren 1805-1807 lösten eine begeisterte Reaktion des Publikums aus und wurden zu stürmischen patriotischen Demonstrationen. Leicht zu erratende Anspielungen auf die Moderne gaben diesen Stücken eine besondere Inspirationskraft. In den besten von ihnen reifen bereits Züge der bürgerlich-freiheitsliebenden Romantik, die sich erst in der zweiten Hälfte der 1810-er Jahre in ihrer ganzen Breite ausbildete. G. A. Gukowski schreibt über „Dmitri Donskoi“ von Oserow: „Und hier - in seiner Tragödie finden wir das Vokabular, die Terminologie, die Redekunst, die Themenvielfalt, die Bildervielfalt und den Stil der zukünftigen demokratischen politischen Lyrik, die auf den Schlachtfeldern für das Vaterland in den 1800er Jahren geboren wurde...“ (65, 189).

Die Bedeutung des historischen Themas für die Kunst wurde in theoretischen und journalistischen Werken erläutert, deren Ziel es war, die Aufmerksamkeit der Künstler auf die großen und denkwürdigen Ereignisse der nationalen Vergangenheit zu lenken. So betonte ein Mann mit fortschrittlichen Ansichten, A. I. Turgenjew, der Bruder des Dekabristen N. I. Turgenjew, den erzieherischen Wert der Geschichte, die „den Menschen zum Bürger macht“: „Glücklich ist derjenige ... der seine freien Stunden dem Studium der nationalen Geschichte widmen kann“ (201, 268).

Natürlich bestimmte das Interesse an der Geschichte selbst nicht die ideologischen Positionen des einen oder anderen Autors. Die Ereignisse der Vergangenheit wurden je nach dem allgemeinen System der Ansichten und der Einstellung zu den grundlegenden Problemen der Gegenwart unterschiedlich interpretiert. Während die Vertreter des fortschrittlichen Lagers in der Geschichte nach Fakten suchten, die vom freiheitsliebenden Charakter des russischen Volkes zeugten, und die russische Geschichte als eine ununterbrochene Kette von Aufständen und Rebellionen gegen alle Arten von Unterdrückung und Gewalt darstellten, wandten sich die Vertreter der offiziellen Geschichtsschreibung der heimischen Vergangenheit zu, um Leibeigenschaft und Autokratie als die angeblich fundamentalen, ursprünglichen Grundlagen des russischen Lebens zu rechtfertigen. In den 1800er Jahren war dieser Unterschied in den Geschichtsauffassungen noch nicht so ausgeprägt; er wurde erst nach dem Ende des Vaterländischen Krieges deutlich, in der Zeit der starken Verschärfung der sozialen Widersprüche in Russland und der Herausbildung der Dekabristenideologie.

In engem Zusammenhang mit der Entwicklung des Historismus zu Beginn des 19. Jahrhunderts steht das wachsende Interesse an den verschiedenen Formen der Volkskunst. Das Volkslied zieht große Aufmerksamkeit auf sich: viele Dichter, Komponisten und Dramatiker wenden sich ihm zu. In der Poesie ist das Genre des „russischen Liedes“ oder des Liedes des Volksgeistes weit entwickelt, die ersten Beispiele dafür erscheinen im 18. Jahrhundert bei A. P. Sumarokow und einigen anderen Dichtern, vor allem aus seiner Schule. Zahlreiche Werke desselben Genres finden sich bei J. A. Neledinski-Melezki und A. F. Mersljakow, die oft den Text authentischer Volkslieder als poetischen Ausgangspunkt nahmen und ihn frei weiterentwickelten.

Die Entdeckung bisher unbekannter herausragender Denkmäler der altrussischen Literatur und mündlichen Dichtung war für die gesamte russische Kunstkultur von

großer Bedeutung. Im Jahr 1800 wurde das brillante Werk eines unbekanntes russischen Schreibers aus dem 12. Jahrhundert, „Die Geschichte von Igers Feldzug“, zum ersten Mal veröffentlicht. Im Jahr 1804 wurde die erste Ausgabe der so genannten „Sammlung von Kirscha Danilow“ veröffentlicht, die mehrere Dutzend Aufnahmen von Bylinas und historischen Liedern enthält. Im Jahr 1818 wurde diese Sammlung unter der Redaktion des Philologen K. F. Kalaidowitsch in vollständigerer und wissenschaftlich korrekterer Form erneut veröffentlicht. In dieser Ausgabe wurden auch die im Manuskript befindlichen musikalischen Zeilen getrennt von den ihnen vorangestellten Texten wiedergegeben. Die Sammlung von Kirscha Danilow hatte einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung der russischen Volkskunde und Literaturwissenschaft. Ihr Material wurde von A. Chr. Wostokow in seinem berühmten Werk „Erfahrungen über die russische Verskomposition“ (1812) verwendet, und die dekabristischen Dichter lobten sie. Die Vertrautheit mit der Sammlung spiegelt sich, wie einige Forscher festgestellt haben, in Puschkins „Ruslan und Ljudmila“ wider.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erfasste das Interesse an der Volkskunst alle Gesellschaftsschichten und Vertreter der unterschiedlichsten ideologischen, politischen und künstlerischen Strömungen, doch die Einstellung zu ihr und das Verständnis ihres Wesens waren keineswegs gleich. Die Dekabristen glaubten zum Beispiel, dass der wahre heroische und freiheitsliebende Charakter des russischen Volkes nur in den ältesten epischen und historischen Liedern, den Liedern der Volksaufstände, bewahrt wurde. Sie suchten nach Spuren der unabhängigen alten Moral in der Folklore der kosakischen Freikorps. N. N. Rajewski, ein enger Freund der Dekabristen, war der erste Sammler von Rasin-Liedern.

Gleichzeitig unterschätzten die Dekabristen manchmal die Bedeutung der lyrischen Volkslieder, in denen sie nur eintönige Dumpfheit und hoffnungslose Sehnsucht hörten. „Der Russe singt“, schrieb A. A. Bestuschew, „bei der Arbeit und in der Freizeit, in der Trauer und in der Freude, und viele seiner Lieder zeichnen sich durch die Frische des Gefühls, die Wärme des Herzens und die Zartheit der Wendungen aus; aber die Sorgen des Vaterlandes und sein trüber Himmel überschatten sie etwas, und im Allgemeinen enthalten sie selten glühende Leidenschaften und eine Fülle von Gedanken. Die erhabenen Gesänge der alten russischen Zeit sind verschwunden wie der Klang einer zerbrochenen Leier; allein der Name der Nachtigall Bajan hallt in der Nachwelt nach, aber seine Schöpfungen sind im Abgrund der Jahrhunderte verblasst...“ (20, 450). Aufgrund der Zensurbeschränkungen greift Bestuschew in einigen Fällen notgedrungen auf unzureichend klare und eindeutige Formulierungen zurück. Mit den „Unruhen des Vaterlandes“ meint er vor allem die Leibeigenschaft. „So“, bemerkt M. K. Asadowski, „sind nach seiner Interpretation nur solche Lieder echte Volkslieder, die zu einer Zeit entstanden sind, als es noch keine Leibeigenschaft gab. Der Folklorismus der Dekabristen war organisch in ihren Kampf gegen das System der Leibeigenschaft und vor allem gegen die Leibeigenschaft als dem gesamten historischen Muster des russischen Lebens widersprechend eingeflochten“ (4, 70). In dieser Haltung gegenüber dem lyrischen Volkslied zeigten sich die Grenzen der dekabristischen Ästhetik, die ausschließlich der Kategorie des Heroischen Bedeutung beimaß.

Die sentimental-karamsinistischen betrachteten das russische Volkslied aus einem anderen Blickwinkel und sahen seine Hauptqualitäten in der zarten Empfindsamkeit und der innigen Sanftheit des Tons. Diese Sichtweise spiegelt sich in M. N. Makarows Buch „Russischer Nationalgesang“ wider, das 1809 erschien. Ähnliche Gedanken finden wir im Vorwort zur zweiten und dritten Auflage von Lwow-Pratschs „Sammlung von Volksliedern“: „Vielleicht ist diese Sammlung nicht unbrauchbar für

die Philosophie selbst, die aus dem Volksgesang den nationalen Charakter abzuleiten versucht. Nach den Molltönen der meisten der langen Lieder, die ... den charakteristischen russischen Gesang ausmachen, wird die Philosophie natürlich die Zartheit, die Empfindsamkeit des russischen Volkes und jene Veranlagung der Seele zur Melancholie erkennen, die in allen Arten von Menschen große Menschen hervorbringt“ (122, 47-48). Indem er weiter von der „heiligen Unterwürfigkeit gegenüber den Herrschern“ als einer der grundlegenden Eigenschaften des russischen Volkscharakters spricht, verrät der Autor des Vorworts mit voller Selbstverständlichkeit nicht nur seine ästhetischen, sondern auch seine politischen Ansichten.

Nur Puschkin, der nicht nur als Dichter und Künstler, sondern auch als Forscher und Sammler stets ein tiefes Interesse an der Volkskunst zeigte, gelang es, sich dem Verständnis der Volkslieder von einem wirklich realistischen Standpunkt aus zu nähern. Es ist sogar bekannt, dass er 1826 zusammen mit S. A. Sobolewski eine Liedersammlung herausgeben wollte, auf die ich mich sehr ernsthaft vorbereitete. Puschkins volkskundliche Ansichten wurden unter dem direkten Einfluss dekabristischer Ideen geformt. Doch während für die Dekabristen das Lied vor allem ein heroisches Monument der Vergangenheit war, sah Puschkin darin ein getreues Spiegelbild des wirklichen Volkslebens und zog alte Lieder nicht neuen vor.

Die Schärfe der Auseinandersetzungen und der Kampf der verschiedenen Richtungen, die sich manchmal scharf gegenüberstehen und manchmal eng miteinander verflochten sind, waren ein charakteristisches Merkmal der russischen Kunstkultur des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts als einer Übergangsperiode in ihrer Entwicklung. Das Neue war gerade im Entstehen, aber noch nicht vollendet. Daraus ergibt sich die Schwierigkeit, eine dominierende stilistische Tendenz zu bestimmen. Die Romantik hat den Sentimentalismus noch nicht vollständig verdrängt, der in der Dichtung, in der Musik und teilweise auch in der Malerei recht stark war. Auf der anderen Seite hält der Klassizismus seine Position, der in einigen Bereichen der Kunst die dominierende Stilrichtung bleibt. Besonders hohe Blüte erreicht er in der Architektur. In dieser Periode entfaltet sich das Wirken solcher bemerkenswerter Architekten wie A. D. Sacharow, A. N. Woronichin, K. I. Rossi, die majestätische Gebäude und städtebauliche Ensembles errichten und das Stadtbild von St. Petersburg, Moskau und anderen Großstädten weitgehend bestimmen. All dies erlaubte es der sowjetischen Kunsthistorikerin T. W. Alexejewa, von einer „neuen Stufe des reifen oder hohen Klassizismus“ zu sprechen (91,18).

Der Klassizismus dominiert weiterhin die Bildhauerei, die der Architektur weitgehend untergeordnet ist und zu deren Ausschmückung dient. Weniger fruchtbar war sein Einfluss in der Malerei. Das formale Festhalten an den klassizistischen Regeln in der Historienmalerei führte oft zu akademischer Steifheit und Leblosigkeit der Bilder, obwohl gerade die Berufung auf die Themen der nicht einheimischen Geschichte symptomatisch für den patriotischen Aufschwung war, der von allen Teilen der russischen Gesellschaft getragen wurde. Die höchsten Errungenschaften der russischen bildenden Kunst in dieser Zeit sind mit den Genres Porträt- und Landschaftsmalerei verbunden. Der poetische Charakter der Porträts von O. A. Kiprenski und die lyrische Bewegtheit der Landschaften von S. F. Schtschedrin spiegeln die romantische Weltanschauung dieser Künstler wider.

Die Merkmale des Klassizismus und der Romantik wurden in der russischen Tragödie des 19. Jahrhunderts und in den Werken der Dekabristen-Dichter auf besondere Weise kombiniert.

In der dekabristischen Poetik spielte die für den Klassizismus typische Kategorie des „Hohen“ eine wichtige Rolle. Dieses Epitheton findet sich häufig in den Werken der dekabristischen Dichter. Küchelbecker schrieb in einem poetischen Brief an Gribojedow: „Die heiligen Geheimnisse des Hohen (die Entlastung im Diesseits und im Jenseits ist die unsere. - J. K.) zu den Künsten“. Rylejew strebte danach, „in seinen Schriften die Ideale der hohen Gefühle, Gedanken und ewigen Wahrheiten zu verwirklichen“ (182, 590). Das Statut des Wohlfahrtsbundes setzte als eines seiner Ziele: „Mittel für die schönen Künste zu suchen, ihnen eine richtige Richtung zu geben, die nicht in der Verwöhnung der Sinne, sondern in der Stärkung, Veredelung und Erhebung unseres moralischen Sinnes besteht“ (88, 271).

In seinem berühmten Artikel „Einige Gedanken über die Poesie“, der 1825 gedruckt wurde, forderte Rylejew ein Ende des „nutzlosen Streits über Klassizismus und Romantik“ und argumentierte, „dass es in der Tat weder eine klassische noch eine romantische Poesie gibt, sondern dass es eine wahre, ursprüngliche Poesie gab, gibt und geben wird, deren Regeln immer dieselben sein werden“ (182, 552). Doch weder ihm noch einem anderen der Dekabristen-Dichter gelang es, diesen Gegensatz in ihrem Werk aufzuheben und die Grenzen der beiden Hauptrichtungen der russischen Kunst des frühen 19. Jahrhunderts zu überwinden. Dazu bedurfte es des mächtigen Genies von Puschkin.

Nachdem er während der Lyzeumszeit erstmals in der Presse erschienen war, wurde Puschkin bereits in den frühen 20er Jahren zum "Herrscher der Gedanken" der fortgeschrittenen adligen Intelligenz. „Keiner [unserer] russischen Schriftsteller hat unser steinernes Herz so verwandelt wie Du“, schrieb Delwig 1824 an ihn (67, 110). Mit außerordentlicher Geschwindigkeit schlug Puschkin den Weg von der Romantik zum wahren Hochrealismus ein. In den Jahren 1821 und 1822 entstanden seine romantischen Gedichte „Der Gefangene im Kaukasus“ und „Das Räuberbrüderpaar“, 1823 „Der Brunnen von Bachtschissaraj“, der sich nach den Worten eines sowjetischen Forschers als „der Moment von Puschkins größter Annäherung an die Romantik“ erwies (93, 200). Aber schon in „Die Zigeuner“, das im selben Jahr entstand, entlarvte der Dichter den romantischen Helden. Und in den nächsten zwei Jahren wurden die ersten Kapitel von „Eugen Onegin“ und „Boris Godunow“ fertiggestellt, in denen er fest auf den Positionen des Realismus steht. Diese Werke eröffnen eine neue Ära der russischen Literatur - die Ära des reifen Puschkin.

2.

Die allgemeinen Entwicklungsprozesse der russischen Kunstkultur im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts spiegeln sich in der Musik wider. Die Bildsprache und die Gattungszusammensetzung ändern sich, obwohl einige Traditionen des 18. Jahrhunderts ziemlich stark und beständig bleiben.

Diese Veränderungen waren mit dem Auftauchen neuer Komponistennamen verbunden. Die bedeutendsten russischen Komponisten der vorherigen Epoche hatten die Bühne bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts oder in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts verlassen. Im Jahr 1797 starb W. A. Paschkewitsch, im Jahr 1800 - J. I. Fomin, im Jahr 1804 - I. J. Chandoschkin. Die Tätigkeit von D. S.

Bortnjanski, der als Leiter der Hofkapelle eine herausragende Stellung im russischen Musikleben einnahm, dauerte zwar noch an. Aber er war in dieser Zeit schöpferisch unproduktiv, und das Wenige, was er nach 1800 schrieb, enthielt nichts grundlegend Neues im Vergleich zu dem, was zuvor geschaffen worden war.

Auf diese Plejade folgten S. I. Dawydow, S. A. Degtjarjow, D. N. Kaschin, A. D. Schilin und A. N. Titow - Komponisten unterschiedlicher Begabung, die in verschiedenen Arten und Genres der Musik arbeiteten, aber derselben Epoche angehörten und deren Stimmungen und Geschmäcker mit mehr oder weniger großer künstlerischer Lebendigkeit widerspiegelten. Um 1820 wurden A. A. Aljabjew und A. N. Werstowski nominiert, dessen Talent bereits in der späteren Periode voll entwickelt war, wurde durch das Genie von Glinka erleuchtet.

Die Musik der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, die eng mit der Literatur, der Poesie und dem Drama jener Zeit verbunden war, reagierte unmittelbar auf die wichtigsten Ereignisse im Leben des Landes. Während des Vaterländischen Krieges wurden auf den Bühnen der Musiktheater zahlreiche patriotische Stücke aufgeführt, deren Helden echte Befreier des Landes von Napoleons Regimentern - Bauern, Soldaten und Kosaken - waren. Die Handlung dieser Stücke war manchmal in reaktionären monarchistischen Tönen gefärbt, aber die Musik basierte auf den Melodien von Volksliedern, die allen lieb und teuer waren.

Ein bedeutendes künstlerisches Ereignis, das ein breites Echo in der Öffentlichkeit fand, war die Aufführung des Oratoriums „Minin und Poscharski oder die Befreiung Moskaus“ des Leibeigenemusikers des Grafen Scheremetew S. A. Degtjarjow in Moskau am Vorabend des Vaterländischen Krieges.

Einige Opernkomponisten wendeten sich auch heroischen Seiten aus der Vergangenheit des russischen Volkes zu, die Parallelen zur gegenwärtigen Situation des Landes zuließen. Obwohl sie historische Themen manchmal oberflächlich und leichtfertig behandelten, war das Interesse an ihnen an sich schon symptomatisch. Cawas' Oper „Iwan Susanin“ entstand auf der Welle des patriotischen Aufbruchs im Zusammenhang mit dem Vaterländischen Krieg von 1812. Trotz ihrer Unzulänglichkeiten verdient sie schon deshalb Beachtung, weil die Idee von Glinkas großem Werk zum gleichen Thema hier in gewisser Weise vorweggenommen wurde.

Eine der beliebtesten Theatergattungen der 1800er und 1810er Jahre war die „Tragödie mit Musik“. Viele Werke dieses Genres spiegelten die freiheitsliebenden Gefühle der russischen Gesellschaft und das Pathos des Kampfes für das Vaterland wider. Die Musik zu den Tragödien von Oserow, Schachowskoi, Katenin und anderen Autoren wurde von Dawydow, Titow und zum Teil auch von Cawas komponiert, doch die für die russische Tragödie zu Beginn des 19. Jahrhunderts charakteristische Kombination aus klassizistischer Erhabenheit der Bilder und rebellischem romantischem Impuls wurde von O. A. Koslowski besonders lebendig vermittelt. Seine farbenfrohe, spektakuläre und kontrastreiche Theatermusik fügte sich organisch in das dramaturgische Gefüge der Werke ein und erreichte gleichzeitig eine wahrhaft symphonische Breite und Spannung der Entwicklung.

Einen der wichtigsten Plätze im Schaffen russischer Komponisten nimmt nach wie vor die Oper ein, doch haben sich in ihrer Bildsprache und in der Zuordnung verschiedener Gattungen bedeutende Veränderungen vollzogen. Die Linie der satirischen Volks- und Alltagsoper, die in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts im russischen Musiktheater die vorherrschende Bedeutung hatte, wurde nicht weiter entwickelt. Die Bilder der Bauern in den Opern von Titow und Cawas auf Texte von A. J. Knjaschnin und A. A. Schachowskoi sind karikiert oder banal im Sinne

der reaktionären Leibeigenenideologie. A. A. Gosenpud zufolge „setzen sie keineswegs die Tradition von Ablessimow und Nikolew fort und entwickeln sie weiter, sondern die feudale Tendenz der Opern von Katharina II.—Chrapowizki und ihrer Anhänger“ (56, 811). Die Musik dieser Art von Opern ist in der Regel auf einem niedrigen künstlerischen Niveau; das Volkslied wird in ihnen oberflächlich und primitiv behandelt.

P. J. Georgijewski, der am Lyzeum von Zarskoje Selo einen Kurs in Ästhetik unterrichtete, unterschied zwischen zwei Arten von Komik in der Kunst: „Burleske ist ein italienisches Wort, das die Franzosen mit *le bas comique* übersetzen, im Gegensatz zu *le haut comique*“ (179, 258). Wenn die besten der russischen komischen Opern des 18. Jahrhunderts als Beispiele für *le haut comique* - die hohe Komik - gelten können, dann müssen Titows Opern aus dem Volksleben in die Kategorie *le bas comique* - die niedrige Komik - eingeordnet werden.

Alltägliche Themen werden zur Domäne anderer Musiktheatergattungen - Divertissement und teilweise Vaudeville. Die Oper des frühen 19. Jahrhunderts bewegt sich hauptsächlich in der Welt der Märchen, der Magie und der Fantasie.

Der idealistische Philosoph A. I. Galitsch, der auf dem Standpunkt der Romantik in der Kunst stand, argumentierte in seinen „Experimenten in der Wissenschaft der schönen Künste“ (1825), dass die Oper sowohl der hohen Tragödie („Handlungen, die die Anstrengungen des heroischen Willens im Kampf gegen eine äußere Macht erfordern“) als auch dem prosaischen Alltagsleben gleichermaßen fremd sei. „Die Oper aus dem Land der Wunder in die Verhältnisse des bürgerlichen Lebens, das immer prosaisch ist, zu versetzen, bedeutet, sie aus ihrer Heimat in ein fremdes Land zu versetzen“ (43, 254).

Natürlich waren die russischen Märchenopern zu Beginn des Jahrhunderts noch weit von diesem romantischen Ideal entfernt; märchenhafte Wunder und unerwartete phantastische Verwandlungen dienen in ihnen oft nur als Vorwand für äußere Dekorationseffekte oder um beim Publikum fröhliches Gelächter zu provozieren. Das komödiantische Element nimmt in all diesen Opern einen großen Platz ein, und die „Burleske“ zerstört manchmal den Zauber der Magie. Aber in einigen dieser Opern gibt es poetische Episoden, die gleichsam eine „Vorahnung“ der Romantik enthalten.

Besonders erwähnenswert ist in dieser Hinsicht der dritte Teil des Opernzyklus „Rusalka“ mit Musik von Dawydow, die von einem subtilen Naturgefühl und einer tief empfundenen Lyrik durchdrungen ist.

Neben der Oper nimmt das Ballett einen wichtigen Platz im Theaterrepertoire ein und etablierte sich zunächst auf der russischen Bühne als eigenständige Musiktheaterform. Seine große Blütezeit verdankt das russische Ballett dem herausragenden Choreographen Ch. Didelot, der ein Vierteljahrhundert lang auf der St. Petersburger Bühne wirkte. Didelot verwandelte das Ballett von einem augenzwinkernden Divertissement in eine bedeutungsvolle theatralische Handlung, vergeistigte den Tanz, gab ihm Leichtigkeit, Luftigkeit und die Fähigkeit, ein breites Spektrum menschlicher Gefühle auszudrücken. A. I. Galitsch hatte zweifellos Didelots schöpferische Praxis im Sinn, als er in „Die Praxis der Wissenschaft der schönen Künste“ schrieb: „Und die Körperbewegungen, wie die Körperhaltungen, sind nicht an sich elegant, sondern durch ihre Entsprechung mit dem Gefühl oder dem Charakter der Seele, dem sie als Zeichen dienen“ (43, 250).

Die Eindrücke von Didelots Ballettaufführungen schlugen sich im Werk des jungen Puschkin nieder. L. P. Grossman, der auf die Rolle der Theaterleidenschaft des Dichters bei der Entstehung von „Ruslan und Ljudmila“ hinwies, schrieb: „Durch das Gewebe des Gedichts hindurch sind die Eindrücke des ballettbegeisterten Puschkin

deutlich sichtbar, und so ist es notwendig, die vergessene Gestalt des berühmten Choreographen unter seine Inspiratoren - unter die Dichter, Sammler von Volkskunde und Wissenschaftler, Archäologen - zu stellen“ (63, 125).

Gleichzeitig hatte Puschkins Dichtung einen umgekehrten Einfluss auf die Entwicklung des russischen Balletts, das sich den Themen und Bildern seiner Werke zuwandte. 1821 schuf ein Schüler und Anhänger Didelots A. P. Gluschkowski auf der Moskauer Bühne eine Ballettinszenierung von „Ruslan und Ljudmila“ zur Musik von F. E. Scholz, und um 1823 inszenierte Didelot selbst in St. Petersburg das Ballett „Der Gefangene im Kaukasus“ nach dem gleichnamigen Poem Puschkins.

Neue Tendenzen zeigen sich auch in den Genres der Vokal- und Instrumentalkammermusik. Die Werke von A. D. Schilin und D. N. Kaschin waren in diesem Bereich besonders beliebt. Ihre Romanzen und Klavierstücke, die vor allem für die häusliche Laienmusik bestimmt sind, gehen im Allgemeinen nicht über das typische Spektrum an sentimental Bildern und Stimmungen hinaus. So zum Beispiel Schilins 1814 veröffentlichter Vokalzyklus „Erato“. Die Werke dieses Zyklus sind zwar spürbar mit der Bildsprache und der Stilistik des „russischen Liedes“ des späten 18. Jahrhunderts verbunden, zeichnen sich aber durch eine größere Freiheit in der Melodieführung und die Eleganz des Klaviersatzes aus: Schilins Texte sind herzlicher und eindringlicher und erreichen manchmal eine pathetische Ausdruckskraft („Belisar“ nach Texten von A. F. Mersljakow). Neben sentimentalistischen Dichtern wie J. A. Neledinski-Melezki und I. I. Dmitrijew wendet er sich der Poesie von W. A. Schukowski zu, die für das Schaffen vieler russischer Komponisten bis hin zu Glinka eine sehr wichtige Rolle spielte.

Der Amateurkomponist A. A. Pleschtschejew, der zum engen Kreis des Dichters gehörte, schuf einen umfangreichen Zyklus von Romanzen und Liedern zu seinen Gedichten, darunter „Swetlana“, das erste Beispiel für eine romantische Ballade in der russischen Musik. Die Bilder von Schukowskis Poesie wurden auch von den frühen Experimenten in der Vokalmusik von A. A. Aljabjew und A. N. Beregowski inspiriert, Komponisten, mit deren Namen die Blüte der russischen Musikromantik verbunden ist. Werstowskis Balladen nach Texten von Schukowski – „Drei Lieder“, „Armer Sänger“ und „Der Einsiedler“ - zeichnen sich durch ihre lebendige romantische Bildhaftigkeit und Dramatik aus.

Bereits in der zweiten Hälfte der 1810er Jahre wandte sich eine Reihe von Komponisten dem Werk des jungen Lyzeumsschülers Puschkin zu. Zu den ersten Versuchen der musikalischen Umsetzung von Puschkins Poesie gehören die Romanzen von N. A. Korsakow, M. L. Jakowlew, W. F. Odojewski, Mich. J. Wielgorski, I. I. Genischta und A. N. Werstowski (siehe: 162).

Die Musik all dieser Werke war dem poetischen Text nicht ebenbürtig. Nur Glinka in seinen reifen Jahren war in der Lage, die wunderbare innere Harmonie, die Eleganz und die Spiritualität von Puschkins Versen vollständig zu vermitteln. Aber es ist bezeichnend, dass die Poesie des jungen Puschkin zu einer der wichtigsten Quellen wird, die das Werk russischer Komponisten befruchten.

Das Volkslied blieb sowohl im Alltag als auch auf der Konzertbühne lebendig. Es entstanden zahlreiche Bearbeitungen von Volksliedern für Gesang und verschiedene Instrumente, die sich unter Musikliebhabern sehr schnell verbreiteten. Der begabte Komponist, Pianist und Dirigent D. N. Kaschin war ein besonders eifriger Propagandist des Volksliedes. In die Programme seiner Konzerte fügte er stets ihm gehörende Liedbearbeitungen ein, die zum Teil auch in seiner „Zeitschrift für russische Musik“ enthalten waren, die in zwei Serien - 1806 und 1809 - veröffentlicht

wurde. Mit dieser Ausgabe wandte sich Kaschin an ein breites Spektrum von Amateuren. Im Vorwort zur ersten Ausgabe des Journals bat er „die Herren Amateurmusiker, es mit der Präsentation von häuslichen Motiven (mit Worten) zu würdigen“ (zitiert in: 59, 39), um ihnen Lieblingsbeispiele von Liedern in der typischen Behandlung der Hausmusik zur Verfügung zu stellen.

Kaschin kümmerte sich nicht um die ethnographische Genauigkeit der Melodien. Er brachte sie bewusst der Wahrnehmung eines breiten Kreises von Volksliedliebhabern näher, an die sich seine Bearbeitungen richteten, indem er Intonationen vom Typus der Stadtrömantik einführte. Warlamow, Guriljow und andere Komponisten verfolgten in den 30er und 40er Jahren den gleichen Weg der „Romantisierung“ des Liedes.

Variationen über die Themen von Volksliedern blieben eine der charakteristischen Gattungen des instrumentalen Schaffens russischer Komponisten. D. N. Kaschin stellte einen solchen Variationszyklus an das Ende jeder Ausgabe seiner Zeitschrift. Variationen über russische Themen wurden auch von A. D. Schilin und L. S. Guriljow (dem Vater des Autors der Volksromane) geschrieben. Einige dieser Stücke übertrafen in ihrem Umfang und ihrem technischen Schwierigkeitsgrad das durchschnittliche Niveau des häuslichen Musizierens und nahmen konzertante Züge an. Im Gegensatz zur Tastenmusik des 18. Jahrhunderts, die auf dem Klavier, dem Cembalo oder dem Clavichord gespielt werden konnte, haben die Werke der oben genannten Komponisten einen ausgeprägten Klaviercharakter.

Variationen über Themen russischer Volkslieder waren das Hauptarbeitsgebiet des talentierten Geigers und Komponisten G. A. Raschinski, der die Traditionen von I. J. Chandoschkin fortsetzte. Seine Musik zeichnet sich jedoch durch eine größere Weichheit und Lyrik aus, und oft erklingen in ihr elegante, sensible Töne.

Zahlreiche Variationen und andere Werke wurden für die Gitarre geschrieben, vor allem für die siebenstimmige Gitarre, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Russland durchsetzte. Die Autoren dieser Werke waren die berühmten Gitarrenvirtuosen S. N. Axjonow, D. F. Kuschenow-Dmitrewski, A. O. Sichra und andere, die erfolgreich auf der Konzertbühne auftraten. Die Gitarre blieb jedoch in erster Linie ein vertrautes Heiminstrument, und die umfangreiche Gitarrenliteratur, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erschien, war in erster Linie für Amateurmusiker bestimmt (siehe: 35).

Neben Variationen wurden viele kleine tanzartige Stücke für Klavier und manchmal auch für Gitarre oder Violine komponiert. Dem raschen Ausverkauf einiger dieser Stücke nach zu urteilen, bestand eine große Nachfrage nach dieser Art von Kompositionen. N. A. Titow schreibt in seinen Erinnerungen: „Meine 1824 komponierte französische Quadrille „Vieux péches“ wurde zu einer beliebten Quadrille in der Gesellschaft und überlebte mehrere Generationen Der Verleger dieser Quadrille, M. Bernard, sagte mir, dass sie mehr als 16.000 Mal verkauft wurde“ (197, 269). Diese Auflage war für die damalige Zeit beachtlich.

Solche Stücke wurden von Kaschin, Schilin und L. S. Guriljow geschrieben, die manchmal Elemente romantisch gefärbter Poesie in sie einbrachten. Es gibt Hinweise darauf, dass B. F. Odojewski in seiner Jugend Walzer geschrieben hat. W. I. Musalewski hat den Namen des Pianisten und Amateurkomponisten P. I. Dolgorukow aus der Vergessenheit geholt, der Klaviervariationen über volkstümliche Themen, Walzer, Polonaisen und Märsche geschrieben hat (132, 152-154).

Interessant sind die Klavierwerke des Leibeigenemusikers L. S. Guriljow, der durch seine vielseitige Konzert- und pädagogische Tätigkeit berühmt wurde. Neben zahlreichen Variationszyklen über Themen russischer Volkslieder schrieb er auch die

„Große Sonate“ und eine Sammlung von vierundzwanzig Präludien in allen Tonarten sowie eine Fuge.

Die Polonaisen und Variationen von P. N. Jengalytschew bestechen durch ihre ausdrucksstarke Melodie und die Eleganz der Struktur.

Unter den Autoren von Klavier-, Violin- und Kammermusikliteratur, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Russland veröffentlicht wurde, finden sich viele Namen von russischen und ausländischen Komponisten. Einige der Ausländer, die sich für längere oder kürzere Zeit in Russland niederließen, haben das dortige Musikleben entscheidend geprägt. Zu ihnen gehörte der mondäne Pianist und Komponist D. Steibelt. Noch bevor Steibelt 1809 in Russland eintraf, wurde seine Oper „Romeo und Julia“ auf der russischen Bühne aufgeführt. Bald darauf übernahm er den Platz des Dirigenten der französischen Oper und blieb in dieser Position bis zu seinem Lebensende (er starb 1823). Seine Kammerensembles, Sonaten für Klavier, Klavier und Harfe, waren trotz der oberflächlichen Natur der Musik in seiner Heimat sehr beliebt. Glinka erinnerte sich in seinen „Notizen“ daran, dass er in seiner Jugend gerne einige der Klaviersonaten von Steibelt spielte.

Der Ire J. Field, der sich 1802 in Russland niederließ, wurde zu einem Liebling des russischen Publikums. Fields Werk, das in romantischen und verträumten Tönen gefärbt ist, wurde organisch in die russische Musikkultur aufgenommen. Man kann mit gutem Recht sagen, dass die Field-Schule des Klavierspiels auf russischem Boden entstanden ist.

Ab 1807 gab der herausragende Cellovirtuose und produktive Komponist B. Romberg regelmäßig Konzerte in Russland. Seine Quartette nahmen einen festen Platz im Repertoire des heimischen Musizierens ein, und seine Sinfonien und anderen Orchesterwerke wurden häufig auf der Konzertbühne aufgeführt. Als Tribut an den Geschmack des russischen Publikums, das seine Darbietungen stets mit Begeisterung aufnahm, schrieb er, wie Field, mehrere Variationszyklen und andere Werke zu Themen des Volksliedes.

3.

Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts waren eine Zeit sehr intensiven Musizierens in Russland. Die Musik durchdrang das gesamte Leben der gebildeten Schichten der Gesellschaft. Es war schwer, ein intellektuelles Haus zu finden, in dem nicht gesungen, Klavier, Harfe oder Geige gespielt wurde. Manchmal wurden ganze Familienensembles gebildet. Auf der Grundlage gemeinsamer musikalischer Interessen bildeten sich mehr oder weniger feste Zirkel und Salons, in denen man sich traf, um seine Lieblingswerke zu hören oder aufzuführen. Obwohl die Zahl der Konzerte in den Großstädten im Vergleich zum 18. Jahrhundert erheblich zunahm und sie ernster und umfangreicher wurden, spielten diese Zentren des häuslichen Musizierens weiterhin eine wichtige Rolle im Musikleben. In ihnen wurden häufig neue oder wenig bekannte Kompositionen erprobt und junge Talente gefördert.

Es sei daran erinnert, dass Glinka in den 20er Jahren auch durch seine Auftritte in Petersburger Salons berühmt wurde. Er selbst berichtet über die Umstände, unter denen seine ersten Kompositionen entstanden: „Im Frühjahr 1822 wurde ich in eine Familie eingeführt, wo ich eine junge Dame von schönem Aussehen kennenlernte; sie spielte gut Harfe und besaß außerdem einen schönen Sopran <...> Da ich ihr

einen Gefallen tun wollte, dachte ich daran, Variationen über ihr Lieblingsthema (C-dur) aus Weigls Oper „Die Schweizer Familie“ zu komponieren. Dann schrieb ich Variationen für Harfe und Klavier über ein Thema von Mozart (Es-dur). Dann einen Walzer meiner eigenen Erfindung für Klavier (F-dur). An mehr erinnere ich mich nicht; ich weiß nur, dass dies meine ersten Kompositionsversuche waren...“ (52, 220-221).

Die musikalischen Salons des frühen 19. Jahrhunderts variierten sowohl in ihren Interessen als auch im Niveau der Darbietungen. Manchmal handelte es sich nur um gesellige Zusammenkünfte, bei denen vor allem Lieder und Romanzen zur Klavier- oder Gitarrenbegleitung gesungen wurden, aber es gab auch Salons, in denen Musik von hohem künstlerischen und ernsten Charakter aufgeführt wurde und an denen neben Amateuren auch prominente europäische Musiker teilnahmen.

Schicharew notiert 1805: „Die besten Musiker und Liebhaber der deutschen Gelehrtenmusik versammeln sich weiterhin abends im Haus von Katerina Alexandrowna Muromzewa“ (80, 40). Mit „deutscher Gelehrtenmusik“ meint der Memoirenschreiber höchstwahrscheinlich die Werke der Wiener Klassiker Haydn und Mozart, deren Schaffen den russischen Musikliebhabern schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts recht gut bekannt war. Ihre Musik wurde sowohl in aristokratischen Salons als auch in öffentlichen Konzerten ständig gespielt.

Derselbe Schicharew berichtet von wöchentlichen musikalischen Zusammenkünften im Moskauer Haus von W. A. Wsewoloschski. Dort wurden Quartette prominenter ausländischer Musiker aufgeführt, wobei der erste Geigenpart von dem berühmten französischen Geiger P. Rode gespielt wurde, der mehrere Jahre in Russland lebte und konzertierte. Als er Moskau verließ, wurde er durch einen anderen berühmten europäischen Musiker, P. Baillot, ersetzt. Schicharew sagt nichts über das Repertoire von Wsewoloschskis „Donnerstagen“ und bemerkt nur, dass diese musikalischen Zusammenkünfte „von anderer Art“ waren als die im Haus von Muromzewa.

Das Quartettspiel war in den Haushalten weit verbreitet. Der Autor volkstümlicher Romanzen N. A. Titow, der sich an musikalische Abende im Haus seines Vaters, des Theaterkomponisten A. N. Titow, erinnert, nennt unter den Teilnehmern neben aufgeklärten Musikliebhabern aus der Großstadt auch den berühmten französischen Geiger Ch. Lafont und den Cellisten B. Romberg, der mehrmals durch Russland reiste. „Diese Herren“, schreibt Titow, „pfl egten sich abends in unserem Haus zu versammeln, und dann wurde ein Quartett gebildet“ (197, 266).

Und in diesem Fall wird nichts darüber berichtet, welche Werke aufgeführt wurden. Da Romberg jedoch mit Beethoven befreundet war, mit dem er gemeinsam in einem Quartett spielte, liegt die Vermutung nahe, dass er versuchte, die Werke des von ihm hochgeschätzten Komponisten in Russland zu fördern.

Einen groben Überblick über das Quartett-Repertoire des frühen 19. Jahrhunderts geben die Musikveröffentlichungen jener Zeit. Darunter befinden sich Quartette ausländischer Musiker, die in Russland tätig waren - F. A. Tietz, W. Tepper, I. Frenzl und insbesondere B. Romberg - sowie des russischen Geigers und Komponisten G. A. Ratschinski und Nachdrucke ausländischer Ausgaben von Haydns und Mozarts Quartetten. Es wurden Variationen über Themen von russischen Volksliedern für Quartett (Romberg, Frenzl) geschaffen. Es gibt auch andere Arten von Instrumentalensembles: Trios, Sonaten für Violine und Klavier, Violine und Harfe, Violine und Gitarre (36, 22). All diese Literatur wurde vor allem in der Erwartung gedruckt, dass die Musiker zu Hause musizieren.

Einige der Musikliebhaber der Hauptstadt hatten ihre eigenen Orchester, deren Zweck sich nicht darauf beschränkte, auf Bällen „zum Tanzen“ zu spielen. Senator A. G. Teplow, der Sohn von G. N. Teplow, einem berühmten Musiker des 18. Jahrhunderts und Autor der ersten gedruckten Sammlung „Russischer Lieder“, hatte sein eigenes Orchester, das an wöchentlichen Musikveranstaltungen teilnahm. Dieses Orchester bestand bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts und nahm an öffentlichen Konzerten teil (siehe: 224, 163-164). A. G. Teplow stellte sein Orchester Mich. J. Vielgorski für die historischen Konzerte auf seinem Gut Luisino zur Verfügung. Daher kann man davon ausgehen, dass das Orchester über ein ausreichendes Niveau verfügte, um ernsthafte Proben klassischer Musik aufzuführen. Die künstlerische Qualität seines Repertoires lässt sich zumindest daran ermessen, dass es das Interesse des jungen Glinka geweckt haben könnte, der bereits gelernt hatte, „klassisches von gutem und letzteres von schlechtem“ zu unterscheiden (52, 226).

In seinen „Notizen“ berichtet Glinka auch über das Hausorchester von P. I. Juschkow und bemerkt, dass „das Orchester zwar nicht ganz vollständig, aber gut war“ (52, 220).

Über den Unterricht im Orchester seines Onkels, der nicht weit von Nowospasski wohnte, schrieb Glinka: „Das Repertoire bestand hauptsächlich aus Ouvertüren, Symphonien und manchmal wurden Konzerte gespielt“. Er führt weiter Ouvertüren von Cherubini, Méhul, Mozart, Beethoven („Fidelio“) und daneben Romberg und Maurer, Sinfonien von Haydn (B-Dur), Mozart (g-moll) und Beethoven (2., D-Dur) auf (52, 225).

Dieses Repertoire war typisch für die damalige Zeit. Zu Beginn der 20er Jahre hatte die von Glinka erwähnte Palette von Werken einen festen Platz im russischen Musikleben. Viele Opern von Cherubini, Méhul und Mozart waren den Musikliebhabern dank ihrer Aufführungen auf den Bühnen russischer oder französischer und deutscher Theater, die in St. Petersburg und Moskau ständig in Betrieb waren, gut bekannt. Die Ouvertüren zu diesen Opern waren ein fester Bestandteil des Konzertrepertoires. Die Sinfonien von Haydn und Mozart waren dem russischen Publikum bereits seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bekannt. Später begann man, auch Beethovens symphonisches Werk zu beherrschen. Doch ab 1812 wird in Zeitungsanzeigen immer wieder die Aufführung seiner „Großen Sinfonie“ erwähnt (leider gibt es keinen Hinweis darauf, welche von Beethovens Sinfonien aufgeführt wurde).

Ein interessantes Dokument, das die Wahrnehmung von Beethovens Musik durch fortschrittlich denkende Menschen charakterisiert, ist die Geschichte des Dekabristen M. S. Lunin, die von seinem Freund, dem Franzosen Hippolyte Auger, überliefert wird, der nach der Niederlage der napoleonischen Armee mehrere Jahre in Russland blieb: „Eines Abends war ich bei meiner Schwester <...> Zwei Brüder Wielhorski, die Grafen Michail und Matwej, kamen. Matwej spielt Cello, wie sie wohl in den Konzerten im Gotteshaus im Paradies gespielt haben. Sie fingen an, sich über Musik zu unterhalten. Sie waren beide begeistert von den Werken eines deutschen Komponisten, den wir überhaupt nicht kannten. Um meinen Schwiegersohn zu unterhalten, holte Matwej sein Instrument und begann zu spielen. Schade, dass du nicht dabei warst! Das war Musik. Wir wussten nicht, ob wir im Himmel oder auf der Erde waren.... Dieser Komponist ist noch nicht sehr bekannt, viele Menschen erkennen sein Talent nicht einmal an. Sein Name ist Bethoven. Seine Musik ähnelt Mozart, aber er ist viel ernster. Und welch unerschöpfliche Inspiration! Welcher Reichtum an Vorstellungen, welche Vielfalt trotz der Wiederholung! Sie ergreift so stark von einem Besitz, dass man nicht einmal in der

Lage ist, sie zu bewundern. Das ist die Kraft des Genies; aber um sie zu verstehen, muss man sie studieren" (89, 60-61)¹.

¹ L. S. Ginsburg schreibt diese Episode den Sommermonaten des Jahres 1816 zu, als Matw. J. Wielhorski auf dem Weg nach Moskau war, um seinen Bruder zu besuchen, der damals auf seinem Gut Luisino in der Provinz Kursk lebte. (51, 281). Lunin spricht jedoch von beiden Brüdern. Daher müssen wir davon ausgehen, dass der beschriebene Vorfall vor der Abreise von Mich. J. Wielhorski nach Luisino stattfand, also nicht später als Anfang 1810.

Als Mann mit unbeugsamem Heldenwillen und Mut entdeckte Lunin in Beethovens Musik eine neue Welt der Erfahrungen einer starken, unabhängigen Persönlichkeit. Dies erklärt den tiefen Eindruck, den die Aufführung von Matwej Wielhorski auf ihn machte. Doch trotz der bekannten Tatsachen der Uraufführung von Beethovens „Missa solemnis“ 1824 in St. Petersburg, der wiederholten Aufführungen seiner Fantasie für Klavier, Chor und Orchester, des Oratoriums „Christus am Ölberg“ und anderer Werke war der Kreis der Beethoven-Anhänger in Russland noch klein. Die Zeit für eine wirkliche und vollständige Anerkennung des Werks des genialen Komponisten kam erst später.

Eine wichtige Rolle spielten dabei die Gebrüder Wielhorski, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in Russland kaum zu den eifrigsten und überzeugtesten Propagandisten der Kompositionen des großen deutschen Komponisten gehörten. Obwohl die musikpropagandistischen Aktivitäten der Wielhorskis erst in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts weit verbreitet waren, hatten die beiden Brüder bereits einen bedeutenden Platz im russischen Musikleben eingenommen.

In dieser aufgeklärten Familie von Musikliebhabern herrschte seit langem ein Beethoven-Kult. In den Jahren 1804-1807 hatten die Wielhorskis, die damals in Riga lebten, ein Familienquartett, zu dessen Repertoire Beethovens erste Quartette Akte¹⁸ gehörten. Es gibt Belege dafür, dass Mich. J. Wielhorski auf seinem Weg nach Paris, wo er seine Ausbildung abschließen wollte, Beethoven in Wien sah und einer Probe der Sechsten Symphonie beiwohnte, wobei er die Aufmerksamkeit des Komponisten mit besonders heftigen Ausdrücken der Freude auf sich zog (198, 63). Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Wielhorski nach seiner Rückkehr nach Hause, während seines Aufenthalts in Moskau in den Jahren 1810-1816, sich nach Kräften bemühte, einen Geschmack für die Werke des Komponisten zu vermitteln, vor dem er sich so tief verneigte.

Ein für die damalige Zeit herausragendes Ereignis war die Aufführung von Beethovens sechs Sinfonien (von der Zweiten bis zur Siebten) sowie einiger Ouvertüren und anderer Werke auf dem Gut Wielhorski in Luisino in der Wintersaison 1822/23².

² Insgesamt fanden 83 Konzerte statt. Für weitere Einzelheiten siehe: 189.

Obwohl sich das Anwesen in einiger Entfernung von den Zentren der Hauptstadt befand, was den Kreis der Zuhörer zwangsläufig einschränkte, konnte die Nachricht von einem solch bemerkenswerten Ereignis die wahren Musikliebhaber nicht verfehlen.

In seinem Buch „Die nationale Einzigartigkeit der russischen Literatur“ schreibt B. Bursow: „Obwohl die neue russische Literatur im 18. Jahrhundert geboren wurde,

hat doch erst Puschkin zum ersten Mal das Bild Russlands und des russischen Menschen in seiner nationalen Besonderheit und Zugehörigkeit zur universellen Entwicklung vermittelt. Deshalb ist Puschkin der eigentliche Begründer der neuen russischen Literatur und der russischen Literatursprache zugleich“ (26, 87).

Diese Worte sind der Bedeutung Glinkas für die russische Musik voll und ganz zuzuschreiben. Er war der erste russische Komponist, dem es gelang, in die Grundlagen des Volkslebens einzudringen und sich gleichzeitig zu den höchsten Errungenschaften der Weltmusikkunst zu erheben. Glinka schaffte in seinem Werk eine organische Synthese von Nationalem und Internationalem und führte damit die russische Musik auf einen breiten Weg der gesamteuropäischen Musikentwicklung. Nur auf diesem Weg konnte sie internationale Anerkennung erlangen und in mancher Hinsicht sogar andere große europäische Musikkulturen übertreffen, wobei sie gleichzeitig ursprünglich und untrennbar mit dem Leben ihres Volkes verbunden blieb.

Doch Glinkas Phänomen konnte ebenso wie das von Puschkin nicht auf unvorbereitetem Boden entstanden sein. Mehrere Generationen von Komponisten legten den Grundstein für die nationale russische Musik, die in seinem Werk eine so helle und üppige Blüte erreichte. Und wenn Glinkas Genie in den Augen vieler seiner Nachkommen das überschattet hat, was die bescheidener begabten Komponisten der vorangegangenen Epochen geleistet haben, so ist es die Pflicht des Historikers, ihren Beitrag zur Entwicklung der Musikkunst objektiv und gerecht zu bewerten.

Das erste Viertel des 19. Jahrhunderts, insbesondere die Jahre nach dem Vaterländischen Krieg, war eine Zeit des Wachstums und der Reifung von Glinkas kreativer Persönlichkeit. Das ihn umgebende musikalische Umfeld beeinflusste zweifelsohne seine Ausbildung. Glinka saugte alles auf, was um ihn herum erklang - zunächst vielleicht unbewusst, und dann, als er sich seiner Aufgaben bewusst wurde, begann er zu analysieren und kritisch zu bewerten. Was für ihn notwendig und nützlich sein konnte, verarbeitete er im Schmelztiegel seines schöpferischen Denkens und machte es sich zu eigen, während er verwarf, was fremd und inakzeptabel war.

All dies bestimmt die Bedeutung des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts für die Geschichte der russischen Musik. Diese Periode hat im Bereich der Musik noch keine Werte geschaffen, die als klassisch anerkannt werden können, hat aber in vielerlei Hinsicht die bemerkenswerte Blüte in den 30er und 40er Jahren, die vor allem mit dem Namen Glinka verbunden ist, direkt unterstützt.

OPERTHEATER

1.

Das russische Theaterleben des frühen 19. Jahrhunderts war von großer Intensität und Vielfalt geprägt. Um 1800 gab es in St. Petersburg vier Truppen, die gleichzeitig an verschiedenen Orten auftraten: russische, französische, deutsche und italienische. Die ersten drei waren gemischte, musikdramatische Truppen, die letzte war eine reine Operntruppe.

Die Theater waren öffentlich und gegen ein Entgelt für alle zugänglich. Während die Logen und Stühle unten, vor dem Orchester, vom Adel besetzt waren, waren das

Parterre¹ und die Sitze auf der Empore mit einem demokratischeren Publikum besetzt.

¹ Das Parterre wurde damals als die Stehplätze hinter den Stühlen bezeichnet.

Dieser Teil des Publikums verfolgte besonders aufmerksam alles, was auf der Bühne geschah, und entschied in der Regel über Erfolg oder Misserfolg sowohl des Stücks als auch seiner Darsteller. Das Hoftheater erhält einen rein geschlossenen Charakter und spielt in der russischen Theaterkultur keine bedeutende Rolle mehr.

In den 1800er Jahren fand ein Konzentrationsprozess des Theaterbetriebs statt, der fast vollständig in den Händen des Staates lag. Private Truppen, meist bestehend aus Leibeigenen Künstlern und Musikern, wurden von ihren Besitzern gekauft und wurden Teil der staatlichen Theatern. Das St. Petersburger Theater wurde in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts durch die Leibeigenen Bachmetjew und Fürst P. M. Wolkonski ergänzt. Im Jahre 1807 wurde die Gesangskapelle von A. L. Naryschkin gemietet. Auch ausländische Truppen wurden von der Theaterdirektion übernommen: 1803 italienische, 1806 deutsche².

² Das französische Theater war zuvor ein kaiserliches Theater.

Ein ähnlicher Prozess vollzog sich in Moskau. Das Petrowski-Theater, das bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr im alleinigen Besitz seines Gründers Meddox war, verfiel in den folgenden Jahren allmählich und sorgte für zunehmende Unzufriedenheit des Publikums. Am 8. Oktober 1805 brach ein Brand aus, der das Theatergebäude zerstörte und damit dessen Existenz beendete. „Seit 1800“, so die Forscherin O. Tschajanowa, „lag das Theater im Sterben, und der Brand von 1805 beendete physisch, was gesellschaftlich schon lange dem Untergang geweiht war“ (216, 219). Im Dezember 1805 wurden die Aufführungen in der Arena des Paschkow-Hauses an der Mochowaja wieder aufgenommen. Doch die Existenz einer selbstverwalteten Privattruppe ohne finanzielle Unterstützung war sehr schwierig. Im Frühjahr 1806 wurde die Truppe dem Finanzministerium unterstellt und einer einzigen Theaterdirektion unterstellt, deren Befugnisse sich sowohl auf St. Petersburger als auch auf Moskauer Theater erstreckten. Zur Verstärkung erwarb die Moskauer Theaterdirektion die Leibeigenen-Truppe von D. J. Stolypin, von der einige Vertreter bereits zuvor auf der Bühne des Petrowski-Theaters aufgetreten waren und an Aufführungen und „Zwischenspielmusik“ mitgewirkt hatten.³

³ Stolypins Truppe bestand aus 76 Männern - Sängern, Schauspielern und Orchestermusikern (siehe: 196, 29).

Unter ihnen befanden sich eine begabte Darstellerin von Charakteropernrollen, A. I. Lissizyna, ihre Schwester M. I. Budenbrock – „eine intelligente Künstlerin, die nach der Beschreibung von P. N. Arapow (8, *LIII*) eine musikalische Stimme besaß“ - und J. A. Nassowa, die viel Aufmerksamkeit erregte. A. Nassowa, die durch ihre Lebendigkeit und ihren Bühnencharme besticht, der Tenor J. J. Sokolow mit einer kleinen, aber angenehmen Stimme und andere.

Die Räumlichkeiten in Paschkows Haus erwiesen sich als unbequem und beengt⁴.

⁴ Der berühmte Theaterregisseur S. P. Schicharew bemerkt in seinen Notizen: „Das neue Theater in Paschkows Haus ist weder gut noch schlecht, weder so noch so. Es

besteht aus einer Manege und ist schmal in der Länge“ (80, 142). I. I. Walberch spricht noch schärfer über diesen Raum (28, 89).

Am 18. April 1808 wird ein neues Theater am Arbat-Platz eröffnet, das nach dem Entwurf von Rossi gebaut wurde und den Namen Bolschoi⁵ trägt.

⁵ Siehe die Ankündigung in „Moskauer Wedomosti“ vom 8. April 1808. W. P. Pogoschew gibt als Datum fälschlicherweise den 13. April 1806 an (158, 104).

Nach den Erinnerungen des Memoirenschreibers war „das Arbat-Theater sehr schön, ganz von Säulen umgeben, die Eingänge dazu waren von allen Seiten, ein großer Raum zwischen den Säulen in Form von langen Galerien, die miteinander verbunden waren, bot eine Gelegenheit zum Gehen“ (8, 60). Das reich verzierte Innere des Theaters war weitläufig und geräumig. Während des Moskauer Brandes von 1812 brannte das hölzerne Gebäude des Theaters vollständig nieder.

Nach der Vertreibung der napoleonischen Truppen aus Moskau wurde der Spielbetrieb des Staatstheaters daher lange Zeit nicht wieder aufgenommen. Eine bekannte Entschädigung für die lokalen Theaterbesucher waren die Aufführungen des Haustheaters von General P. A. Posnjakow an der Ecke der Bolschaja Nikitskaja-Straße und der Leontjewski-Gasse - eines der letzten erhaltenen Festungstheater in Moskau.

Dieses von S. N. Sandunow geleitete Theater zeichnete sich durch die Ernsthaftigkeit seines Repertoires aus und hatte gute Schauspieler. Im Jahr 1813 wurde im Haus von Posnjakow ein Zyklus von Aufführungen zugunsten der Armen angekündigt⁶.

⁶ „Moskauer Wedomosti“, 1813, 3, 19, 29. November und 13. Dezember.

Die Aufführungen der Kaiserlichen Truppen wurden erst im Herbst 1814 im Haus von S. S. Apraksin auf dem Snamenka-Boulevard wieder aufgenommen, wo zuvor hauptsächlich Amateurvorstellungen stattfanden, sowie im Haus von A. I. Paschkow an der Ecke Nikitskaja-Straße und Mochowaja-Straße. Dies reichte jedoch immer noch nicht aus, um die Nachfrage des Moskauer Publikums nach Theatervorstellungen zu befriedigen.

Das Platzproblem in Moskau wurde erst mit der Eröffnung des Maly-Theaters und des Bolschoi-Theaters gelöst, die nach den Entwürfen des Architekten O. I. Bové gebaut wurden und mit einigen Änderungen bis heute erhalten sind. Das zweite Theater war hauptsächlich für Opern- und Ballettaufführungen bestimmt. Bei der feierlichen Eröffnung des Bolschoi-Theaters am 6. Januar 1825 wurde der Prolog „Der Triumph der Musen“ aufgeführt, dessen Text von dem Dichter I. I. Dmitrijew und die Musik von A. A. Aljabjew und A. N. Verstowski stammt. In einem Bericht über dieses Ereignis schrieb die Moskauer Wedomosti am 17. Januar 1825: „Die Poesie des Prologs wurde mit der reizvollen Musik von A. A. Aljabjew und A. N. Werstowski kombiniert. Die feierlichen Chöre des einen erregten ein Gefühl der Erhabenheit. Die Hymne der Erato zeigte zum zweiten, welche Macht die Übereinstimmung der Poesie mit den Reizen der Musik über einen gebildeten Menschen hat.“

Das Eröffnungsdatum des Bolschoi-Theaters war jedoch kein Meilenstein für die Moskauer Oper, weder in kreativer noch in organisatorischer Hinsicht. Bereits 1822 wurden die Moskauer Theater von der St. Petersburger Direktion getrennt und den lokalen Behörden unterstellt. Neue künstlerische Tendenzen zeigten sich erst um die

Wende der 20er und 30er Jahre mit dem Erscheinen der ersten Opern von Werstowski.

Die Konzentration des gesamten Theaterbetriebs in den Händen des Staates hatte sowohl positive als auch negative Seiten. Ohne staatliche Unterstützung hätte die Tätigkeit der Theater nicht so weit ausgedehnt werden können und ein relativ hohes künstlerisches Niveau erreicht, das es ihnen ermöglichte, komplexe Werke des in- und ausländischen Repertoires zu bewältigen. Die Gestaltung der Aufführungen, die vor allem in der Oper und im Ballett wichtig war, erforderte einen großen Aufwand.

In einem Artikel über das russische Theater in St. Petersburg schreibt die Zeitschrift „Sohn des Vaterlandes“: „... Das hiesige Theater hat ausgezeichnete Dekorateurs. Es kommt oft vor, dass das Publikum beim Heben des Vorhangs seine allgemeine Zustimmung zu den prächtigen Sälen, den üppigen Gärten mit Kaskaden, seltenen Arten oder blühenden und lieblichen Abgeschiedenheiten zum Ausdruck bringt. Die besten dieser Dekorationen stammen von Gonzaga, Canoppi und den einheimischen Künstlern Martynow und Kondratjew“ (193, 59; siehe auch: 92, 375). Einige Moskauer Inszenierungen (insbesondere „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“) wurden nach Entwürfen des herausragenden Meisters der Theatermalerei P. Gonzaga inszeniert, doch meist arbeiteten hier russische Künstler, die sich an den besten Beispielen der Theatermalerei jener Zeit orientierten.

Für die Ausbildung der russischen Schauspiel-, Opern- und Balletttänzer waren die Theaterschulen des Direktoriums der kaiserlichen Theater von großer Bedeutung. Die St. Petersburger Schule, die bereits 1783 gegründet wurde, brachte viele talentierte Schauspieler hervor, die die russische Kunst berühmt machten. Später, bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts, wurde eine ähnliche Schule in Moskau gegründet.

All dies waren Pluspunkte der staatlichen Treuhandschaft über die Theater. Die Nachteile waren die willkürliche Einmischung nicht immer kompetenter hochrangiger Beamter in das Innenleben der Theater, die Günstlingswirtschaft, die Unterordnung der Repertoirepolitik unter den Geschmack der herrschenden Kreise. Es gab eine klare Bevorzugung ausländischer Truppen gegenüber russischen; es genügt zu sagen, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts die für den Unterhalt des französischen Theaters bereitgestellten Mittel fast viermal so hoch waren wie die des russischen Theaters, ganz zu schweigen von der sozialen Ungleichheit zwischen russischen und ausländischen Künstlern.

Aus dem Umfeld der fortschrittlichen russischen Gesellschaft erhoben sich oft Stimmen des Protests gegen eine derart ungerechte Haltung gegenüber dem eigenen nationalen Theater. „Ohne irgendeine Ermutigung für sich zu sehen“, schrieb einer der Dichter der Raditschewo-Bewegung, I. P. Pnin, „stehen die russischen Künstler, die weit unter den ausländischen Schauspielern stehen und einen sehr geringen Wert in der öffentlichen Meinung haben, nicht nur ohne Wettbewerb da, sondern verlieren sogar den Geist, der ihre Fähigkeiten entfalten könnte“ (187, 161).

Die Zeitschriften jener Zeit schrieben über das unkritische Lob alles Fremden im Theater, verbunden mit einer tendenziellen Unterschätzung des Russischen. So lesen wir im „Zeitschrift des Dramas für 1811“: „In Anbetracht der Unzulänglichkeiten der russischen Künstler hat kaum jemand ein Wort über die französischen Schauspieler gesagt, die es in unserer Hauptstadt gibt. - Aber was werden Sie über sie sagen? - Schlecht; du wirst dir Feinde machen, denn wer von den Jägern, die unsere Aufführungen besuchen (ich spreche nicht von denen, die sie kennen), wer von ihnen wird nicht eher damit einverstanden sein, eine schlechte französische Oper als eine gute russische Tragödie zu sehen? Wer von ihnen wird nicht den kleinsten Fehler im

Stück eines russischen Schauspielers bemerken und gleichzeitig dem größten Vergehen im Stück eines Franzosen keine Aufmerksamkeit schenken“ (152, 70-71).

Doch trotz aller Schwierigkeiten und Hindernisse entwickelte sich die russische Oper im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts erfolgreich und erzielte bedeutende künstlerische Ergebnisse. Ihr Repertoire wurde erweitert und bereichert, und das Niveau der Aufführungen stieg. Echte Opernsänger mit hervorragenden stimmlichen und schauspielerischen Fähigkeiten traten auf der russischen Bühne auf. Einige von ihnen konnten sich nach Meinung der Zeitgenossen problemlos mit den herausragenden Meistern der italienischen und französischen Oper messen. An der Spitze der russischen Truppe standen erfahrene und qualifizierte Leiter. Besonders erwähnenswert ist, dass unter ihnen nicht nur ausländische, sondern auch russische Musiker waren. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war S. I. Dawydow Kapellmeister der russischen Oper in St. Petersburg (bevor er 1804 von Cavos abgelöst wurde). Später wurde Dawydow Lehrer und Kapellmeister der Theaterschule, aus deren Schülern eine „junge Truppe“ gebildet wurde, die auf einer kleinen Bühne eigenständige Vorstellungen gab. Ab 1814 bekleidete Dawydow eine ähnliche Position in Moskau und leitete einige Opernaufführungen ⁷.

⁷ Ständiger Dirigent des Moskauer Theaters war seit 1801 I. F. Kerzelli, einer der Vertreter einer tschechischen Musikerfamilie, die sich in den 70er Jahren in Russland niederließ. Ihm folgte 1820 F. E. Scholz, ein hervorragender Musiker und nicht ohne Talent als Komponist.

1809 wurde die Operntruppe zum ersten Mal von der Schauspieltruppe getrennt, was zu einer klareren Spezialisierung der Schauspieler und einer Steigerung der Gesangs- und Schauspielkultur beitrug. In der St. Petersburger Oper waren nach dem Stellenplan von 1810 die ersten Sängerinnen und Sänger: für die Rollen der „Königinnen“ - J. Fjodor-Menwiel. in komischen Opern - S. W. Samoilowa, der erste Tenor - W. M. Samoilow (7, 201-202). In Moskau wurde der Platz des ersten Sängers von J. S. Saidunowa eingenommen, der erste Tenor - J. J. Sokolow (158, 147-148). Diese Aufteilung war noch nicht endgültig, und einige Künstler traten weiterhin sowohl in der Oper als auch im Schauspiel auf. Aber die Hauptrolle der führenden Künstler war ganz klar definiert. Jeder wusste, dass J. Semjonowa und A. Jakowlew in der Tragödie zu sehen waren und die Samoilowa oder N. Semjonowa (die „Kleinere“) in der Oper. Vielleicht nur Sandunowa, eine Künstlerin der älteren Generation, die bereits im 18. Jahrhundert auf der Bühne stand, spielte Opern- und Schauspielrollen mit gleichem Erfolg.

Das Orchester des St. Petersburger Theaters befand sich auf einem hohen Niveau. Bei dieser Gelegenheit schreibt „Sohn des Vaterlandes“: „Zum Vorteil der Oper kommt noch das ausgezeichnete und riesige Orchester hinzu, das sich aus den besten Musikern zusammensetzt, unter denen sich sogar ausgezeichnete Virtuosen befinden“ (193, 5). Mehrere Jahre lang war der herausragende französische Geiger Pierre Rode der Solist des Opernorchesters in St. Petersburg.

All dies bestimmte das hohe Niveau der russischen Großstadtoper, deren Aufführungen sich eines ungebrochenen Erfolgs beim Publikum erfreuten.

2.

Das Opernrepertoire der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts enthielt noch einige der russischen Opern des vorherigen Jahrhunderts.

Unter den einheimischen Opern des 18. Jahrhunderts war „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“ die beliebteste, die die Bühnen der Petersburger und Moskauer Theater sowie aller Provinztheater nie verließ. A. F. Mersljakow schrieb, dass diese Oper „von allen Klassen geliebt wurde, obwohl sie nur für die Sitten des einfachen Volkes komponiert worden zu sein scheint“ (127, 133). „Der Sbitenverkäufer“, „Unglück wegen einer Kutsche“, „Fedul und seine Kinder“, „Der Petersburger Gostiny Dwor“, „Der Geizige“ und andere einheimische Opern des 18. Jahrhunderts wurden wiederholt wiederaufgeführt.

Eine neue Gruppe russischer Opernkomponisten trat an die Stelle von Fomin und Paschkewitsch, die an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert verstarben. Sie waren S. I. Dawydow, die Brüder A. N. und S. N. Titow, D. N. Kaschin. Der Italiener C. Cavos, der seine gesamte Tätigkeit mit dem russischen Opern- und Ballettheater verband und einen bedeutenden Beitrag zur Erneuerung seines Repertoires leistete, kann mit Recht zu ihnen gezählt werden.

Von diesen Komponisten ragte Dawydow durch das Ausmaß seines Talents heraus, aber die Umstände waren so, dass er nur sehr wenig in der eigentlichen Operngattung schrieb. Cavos war als Opernkomponist viel produktiver - ein erfahrener und selbstbewusster Profi, der trotz des Fehlens einer klar zum Ausdruck kommenden kreativen Individualität glückliche Entdeckungen machte. Darüber hinaus hatte er Schwierigkeiten, die russische Intonation zu beherrschen. Titows Werk kam nicht über das Niveau eines „aufgeklärten Dilettantismus“ hinaus. Dennoch waren einige von A. N. Titows Opern dank der aus dem Volksleben stammenden Handlungen und des Rückgriffs auf russische Volkslieder beim Publikum erfolgreich. Für D. N. Kaschin war die Hinwendung zum Genre der Oper mehr oder weniger episodisch. Die Beurteilung seiner Opern wird durch die Tatsache erschwert, dass ihre Noten nicht erhalten sind.

Verglichen mit der Blütezeit des russischen Musiktheaters in den 70er - 80er Jahren des 18. Jahrhunderts ist das ideologische und künstlerische Niveau der russischen Oper zu Beginn des 19. Jahrhunderts sicherlich rückläufig. Satirisch gefärbte Alltagsthemen, die die Hauptrichtung der Entwicklung der russischen Oper im 18. Jahrhundert bestimmten, fanden weder bei den Librettisten noch bei den Komponisten Anklang. Ihre Interessen richteten sich auf andere Themen und eine andere Phantasiesphäre.

Es lassen sich mehrere thematische Linien unterscheiden, die sich parallel entwickelten und für die russische Oper des frühen 19. Jahrhunderts charakteristisch waren. Die erste davon ist die magische und märchenhafte, zauberhafte Linie. Bilder russischer Volksmärchen fanden sich auch in einigen Opern des vorigen Jahrhunderts. Sie waren jedoch entweder satirischer und allegorischer Natur (z. B. in „Baba Jaga“ und „Glücklicher Ton“ von M. Stabinger auf ein Libretto von D. Gortschakow) oder wurden in einem moralisierenden und erbaulichen Geist interpretiert („Phebeus“ von Paschkewitsch und „Der tapfere und kühne Ritter Achrideich“, beide auf Texte von Katharina II.)

Erst um 1800 entstand eine eigenständige Gattung der „Zauberoper“, deren Vorbild das Wiener Singspiel „Das Donauweibchen“ von F. Kauer auf ein Libretto von K. F. Gensler war, das in der russischen Fassung zur „Dnjepr-Nixe“ wurde. Sein Erscheinen auf der St. Petersburger Bühne 1803 in einer freien Übersetzung von N.

S. Krasnopolski mit zusätzlichen musikalischen Nummern von S. I. Dawydow wurde zu einem Ereignis, das die ganze Theaterwelt begeisterte.

„Rusalka“ ist nicht das erste Werk dieser Art, das in Russland berühmt wurde. Bereits 1798 wurde in St. Petersburg die russische Übersetzung von „Oberon“ von P. Wranizki auf der Grundlage des Märchens Ch. M. Wieland aufgeführt, das in den frühen 1800er Jahren auf der Moskauer Bühne erschien. Doch dieses Singspiel stieß auf keine große Resonanz, und bald verschwand es ganz aus dem Repertoire. Der Erfolg von „Rusalka“ war für die russische Opernbühne beispiellos. Es genügt, solche Zahlen zu nennen: die St. Petersburger Uraufführung der Oper fand am 26. Oktober 1803 statt, bis zum Ende dieses Jahres wurde sie 11 Mal aufgeführt, im nächsten Jahr erlebte sie 23 Aufführungen - und das bei voller Gage. In Moskau erblickte „Rusalka“ am 12. Oktober 1804 das Licht der Welt, danach wurde sie ebenso oft wiederholt. Im Mai 1804 erschien auf der St. Petersburger Bühne der zweite Teil dieses Werkes in einer Umarbeitung desselben Krasnopolski mit eingefügten musikalischen Nummern von Cavos. Ein Jahr später wurde es in Moskau inszeniert. Zur gleichen Zeit wurde derselbe Teil hierzulande in seiner ursprünglichen Fassung auf der Bühne eines deutschen Theaters aufgeführt. Die beiden „Rusalka“ - Donau und Dnjepr - konkurrierten miteinander um die Gunst des Publikums, aber keine konnte den Erfolg der anderen verhindern. Dieser beispiellose Erfolg veranlasste die Schaffung von zwei weiteren, völlig unabhängigen Teilen, die aus dem bescheidenen Singspiel eine ganze Operntetralogie machten⁸.

⁸ In den gedruckten Libretti hatten die einzelnen Teile unterschiedliche Titel: „Rusalka“, „Dnjepr-Nixe“, „Lesta“, „Dnjepr-Nixe“ und wieder „Rusalka“. Im Theater jener Zeit wurden jedoch nur die ersten beiden Titel verwendet.

Die „Rusalka“, die stets eine große Anzahl von Zuschauern anlockte, rief gleichzeitig scharfe Angriffe und Verurteilungen seitens progressiver Persönlichkeiten der russischen Kultur hervor⁹.

⁹ Für einen detaillierten Überblick über die gedruckten Reaktionen auf die Rusalka-Inszenierung siehe Bücher: 56, 284-387; 118, 47-48, 288-289.

Kritisiert wurden das Fehlen eines strengen dramaturgischen Plans, die Inkohärenz der Handlung, die falsche Darstellung des altrussischen Lebens, die plumpe Komik und sogar die Obszönität einiger Szenen. „Ich weiß nicht“, schrieb der Rezensent, „wie es möglich ist, eine so feurige, lächerliche Geschichte spielen zu lassen; sie ist so sehr anstößig für das Auge und das Gehör ...“¹⁰

¹⁰ „Der Nordische Bote“, 1804, Teil 4, Nr. 11, S. 209.

Aber das Publikum war nicht verlegen über einige der „Freiheiten“ des Textes und es schaute sich die Aufführungen der „Nixen“ an und verfolgte begeistert alle Peripetien ihrer abenteuerlich-fantastischen Handlung.

Es scheint, dass es hier nicht nur um die leichte Unterhaltung der Handlung und die Fülle an extravaganten theatralischen Effekten geht, die das Auge erfreuen. K. Dahlhaus, der über diese Art von Singspiel sprach, das an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert weit verbreitet war, verwies auf die Unterscheidung zwischen den Begriffen „romanisch“ und „romantisch“, die von E. P. Senancourt vorgeschlagen

wurde. („Die Romanik fesselt die lebendige und blühende Phantasie, die Romantik befriedigt nur die tiefe Seele, die wahre Empfindsamkeit“). Zu dieser Unterscheidung hebt Dahlhaus hervor, dass der französische Schriftsteller „die Romantik als gleichwertigen Gegenpol zur Klassik vertrat, der die verachtete Gattung erhob, indem er im Fantastischen und Ungeordneten das Große und Tiefgründige offenbarte“. „Die epochemachende Begriffsteilung in der Literaturästhetik“, so der Forscher weiter, „ist auch für die Musikgeschichte von Bedeutung, denn sie ermöglicht es, bei der Frage nach Musik und Romantik jene Art von Singspiel beiseite zu lassen, die um 1800 wegen der üppigen Entfaltung der märchenhaften Phantasie in ihren Handlungen als 'romantisch' bezeichnet wurde“ (225,15).

Wenn wir uns „Rusalka“ unter diesem Gesichtspunkt nähern, kann sie nicht vorbehaltlos der Romantik zugeordnet werden. Die Romantik im eigentlichen Sinne des Wortes setzte sich in der russischen Oper erst viel später durch, was zum Teil durch die Bekanntschaft mit Webers „Freischütz“ begünstigt wurde, der 1824 in Russland uraufgeführt wurde. Aber sowohl der „Freischütz“ als auch, in noch stärkerem Maße, Webers „Oberon“ gehörten von ihrer Gattung her zum selben Typus des märchenhaften Singspiels, von dem Dahlhaus spricht, wenn auch erheblich umgedeutet, geadelt und von den ihm innewohnenden Elementen der plumpen Possenkomödie befreit.

Die Handlungsstränge und Bilder der „Rusalka“ von Gensler-Krasnopolski haben in der russischen Literatur der 20er - 30er Jahre zahlreiche Reaktionen hervorgerufen. Die Verbindung zwischen Puschkins „Rusalka“ und den gleichnamigen Opern, die er gut kannte, wurde bereits von einigen seiner Zeitgenossen aufgezeigt (siehe: 38). Später wurde diese Frage zum Gegenstand einer speziellen literaturwissenschaftlichen Untersuchung (siehe: 79). Natürlich wurde die naive Märchenhandlung der Oper „Rusalka“ von Puschkin grundlegend umgedeutet und diente ihm als Grundlage für die Schaffung eines zutiefst volksnahen realistischen Dramas.

Nach „Rusalka“ erschienen auf der russischen Bühne weitere Opern, die auf märchenhaften Fantasieplots basierten. Im Jahr 1803 wurde in St. Petersburg Cavos' Oper „Fürst Unsichtbar“ aufgeführt, in der der magische Anfang, der manchmal einen dunklen und mysteriösen Beigeschmack hat, mit vulgärer Possenreißerei und einem kaleidoskopischen Wechsel von unerwarteten spektakulären Effekten verwoben ist.

Cavos' „Ilja der Recke“ nach einem Text von I. A. Krylow gehört ebenfalls zum Genre der „Zauberoper“, obwohl dieses Werk eine Reihe von Merkmalen aufweist, die es von anderen Opern dieser Art unterscheiden. Neu war, wie auch die Zeitgenossen feststellten, dass die Figuren des russischen Epos auf der Bühne erschienen und das Publikum mit Bildern des alten Russlands konfrontiert wurde, die die Überfälle wilder Nomaden widerspiegeln. Letzteres verlieh der Oper eine heroische und patriotische Ausrichtung, die das Publikum besonders während der Napoleonischen Kriege begeisterte.

Dieser Typus der „Zauberoper“ wurde jedoch von den russischen Komponisten und Dramatikern nicht weiterentwickelt. Die wenigen Einzelwerke dieser Art, die im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts erschienen, erregten nicht die Aufmerksamkeit des Publikums und verschwanden in der Regel schnell wieder von der Bühne. So erging es Antonolinis „Der gelbe Carlo“, seinem hastig komponierten Pasticcio „Dobrynya Nikitich, oder die schreckliche Burg“ und Cavos' „Der Feuervogel“: alle drei Opern überlebten nicht mehr als eine Aufführung.

Es ist wahrscheinlich, dass zu einer Zeit, in der die Romantik zur vorherrschenden Strömung der russischen Kunstkultur wurde, die primitive „Romanik“ mit ihrer fabulistischen Fantasie und ihrer Mischung aus dem Wunderbaren und dem vulgär Komischen nicht mehr den gleichen Eindruck machen konnte wie zehn oder fünfzehn Jahre zuvor. In diesem Sinne ist sie bezeichnend für die Anziehungskraft der Poesie von Schukowski und Puschkin, von denen einige Gedichte in theatralischer Form auf die Bühne gebracht wurden. Im Jahr 1822 wurde im St. Petersburger Theater eine aufwendige Extravaganz „mit Chören, Flügen und Verwandlungen“ auf der Grundlage von Schukowskis Ballade „Swetlana“ aufgeführt ¹¹.

¹¹ Im folgenden Jahr wurde auch diese Aufführung auf die Moskauer Bühne übertragen. Eine Zeitungsankündigung nannte sie „eine zauberhafte Opernballade“ und merkte an, dass die Musik von Catel stamme und „mehrere Nummern von Cavo“ enthalte („Moskauer Wedomosti“, 1823, 5. Mai).

Die Musik, die den Werken von Catel entliehen war, konnte jedoch kaum mit der Handlung übereinstimmen. 1824 führte P. A. Bulachow in Moskau mehrmals auf der Bühne in entsprechenden Kostümen und mit Kulissen „Schwarzer Schal“ von Puschkin mit Musik von Werstowski auf. W. F. Odojewski, der Werstowskis Balladen begrüßte, schrieb: „Lasst die Poesie enger mit der Musik und der Malerei verbunden sein: umso stärker wird ihre Wirkung sein“ (147, 85). Diese Bemerkung ist als Ausdruck der für die romantische Ästhetik typischen Idee der Synthese der Künste interessant.

Die Linie der Volksoper aus dem bäuerlichen Leben war, wie bereits erwähnt, im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts nicht weit entwickelt. Die wenigen Werke dieser Richtung sind künstlerisch schwach und in ihrer Darstellung der Leibeigenschaft der Bauernschaft von reaktionären Tendenzen durchdrungen. Dazu gehören drei miteinander verwandte einaktige Opern von A. N. Titow nach Texten des mittelmäßigen Dramatikers A. J. Knjaschnin: „Der Postkutschenhalt“ (St. Petersburg, 1805), „Versammlungen oder Die Fortsetzung des Postkutschenhalts“ (ebd., 1808) und „Die Jungfernfeier oder Die Hochzeit des Filatkin“ (ebd., 1810). Das bäuerliche Leben wird hier in einem falschen, idealisierten Licht dargestellt. Unbekümmerte „Dorfbewohner“, die keine Sorgen kennen, tanzen, singen und vergnügen sich und leben in Frieden und Harmonie mit ihren Herren. Der Erfolg von Titows Opern beruhte auf der Lebendigkeit der Handlung und der Melodiösität der volkstümlich gefärbten Musik.

Um die Jahrhundertwende wurde die russische Oper von nationalgeschichtlichen Themen durchdrungen, die sich in der Oper des 18. Jahrhunderts nicht widerspiegelten. In dieser thematischen Sphäre lassen sich zwei verschiedene Linien unterscheiden: die eine kann man vorläufig als sentimental und idealisierend bezeichnen, die andere als heroisch und patriotisch.

Die erste Linie wird in der Oper „Alte Weihnachten“ auf einen Text von A. F. Malinowski, einem berühmten Historiker und Archäologen, einem großen Experten für russische Altertümer, dargestellt. Die Musik wurde von F. Blima geschrieben, der Ende des 18. Jahrhunderts Kapellmeister des russischen Theaters in Moskau war. Die Oper wurde 1800 am Petrowski-Theater uraufgeführt und blieb lange Zeit im Repertoire. Die dramaturgische Handlung der „Alten Weihnachten“ ist sehr einfach und unprätentiös, und die Handlung spielt sich nicht in einer einfachen Bauernhütte, sondern in den hohen Bojarengemächern ab. Die Mädchen sind beim Wahrsagen und decken die Ringe mit einem Tischtuch ab. Plötzlich treten ihre Geliebten ein, was zunächst den Zorn der Eltern hervorruft, doch dann demütigen sich die alten Männer

und segnen die beiden jungen Paare. Die Bilder des altrussischen Lebens und der Rituale sind weit entwickelt, begleitet von Liedern und Tänzen, die auf Volksmelodien basieren.

Besondere Bedeutung erlangte diese Oper während des Vaterländischen Krieges von 1812, als patriotische Motive in die Oper aufgenommen wurden. Im Lied „Ruhm“ wurde nach den Worten „Ruhm der Sonne am Himmel und dem russischen Zaren auf der ganzen Erde“ der „Ruhm der tapferen Soldaten auf dem freien Feld“ ausgerufen, gefolgt von den Namen von Generälen, die sich in militärischen Aktionen besonders ausgezeichnet hatten. Wenn dieses Lied von Sandunowa vorgetragen wurde, löste es immer eine Explosion der patriotischen Gefühle aus.

In D. N. Kaschins Oper „Natalja, Bojarentochter“ (nach der Erzählung von N. M. Karamsin in einer Bühnenbearbeitung von S. N. Glinka) verbindet sich die sentimentale Liebeshandlung mit einer deutlicher ausgeprägten patriotischen Orientierung. Der Historismus der Oper ist sehr konventionell, und man kann die Zeit der Handlung nur ungefähr erahnen. Wie in „Alte Weihnachten“ sind die Protagonisten Mitglieder des Bojarenkreises. Der junge, in Ungnade gefallene Bojar Alexej entführt seine geliebte Natalja, die dies erwidert und mit ihm freiwillig ihr Elternhaus verlässt. Als Alexej vom Angriff der Litauer auf Russland erfährt, zieht er in den Krieg und kämpft tapfer gegen den Feind. Für seine Taten nimmt der Zar die Schande von ihm, und der alte Bojar Matwej gibt seiner Tochter Natalja den Segen, ihn zu heiraten.

Die Musik der Oper, die hauptsächlich auf den „Stimmen“ von Volksliedern basiert, ist nur in Form einzelner Fragmente überliefert. Im Jahr 1801 wurde sie in einem Konzert von Sandunowa, der ständigen Partnerin des Komponisten bei Konzertaufführungen, aufgeführt. In einer ausführlichen Zeitungsankündigung hieß es: „Diesen 17. März, Sonntag, wird die russische Sängerin Sandunowa die Ehre haben, im Petrowski-Theater dem hochverehrten Publikum ein Konzert mit großem Orchester, Chor und Hornmusik zu geben, das aus der gesamten neuen Oper „Natalja, Bojarentochter“ besteht, in der die Musik der Chöre, Duette und Arien von Herrn Kaschin und die Reden von Herrn Glinka komponiert sind...“¹².

¹² „Moskauer Wedomosti“, 1801, 9. März.

Wir haben keine Informationen über die Inszenierung der Oper.

Im Jahr 1809 wurde in Moskau eine weitere Oper von Kaschin, Olga die Schöne (ebenfalls nach einem Text von S. N. Glinka), inszeniert. In ihrem Inhalt werden willkürlich interpretierte historische Fakten über die Epoche der Entstehung des altrussischen Staates mit mythologischen Motiven verwoben. Die von P. I. Schalikow herausgegebene Zeitschrift „Aglaja“ schrieb: „Olga die Schöne wird für immer eine schöne einheimische Oper zur Ehre der russischen Dichter und Musiker bleiben!“¹³.

¹³ „Aglaja“, 1809, Nr. 5, S. 68. Vollständig nachgedruckte Rezension (118, 280).

Diese Prophezeiung ging jedoch nicht in Erfüllung. Nach einer Aufführung kam die Oper nie wieder auf die Bühne. Ihre Musik wurde nicht erhalten.

Unter dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse des Vaterländischen Krieges von 1812 entstanden die Opern „Die Bauern oder die Versammlung der Ungebetenen“ von S. N. Titow, „Iwan Susanin“ von Cavos und „Der Mut der Kiewer, oder Das sind die Russen“ von A. N. Titow. Zum ersten Mal wurde auf der Opernbühne ein einfacher

Mann aus dem Volk heroisch dargestellt, sein Mut, seine Tapferkeit, seine Bereitschaft zur Selbstaufopferung im Namen des Vaterlandes wurden gepriesen. Dies wurde jedoch weitgehend durch den anmaßenden und monarchischen Beigeschmack geschmälert, der besonders in den Texten von A. A. Schachowskoi und A. J. Knjaschnin zu spüren war.

Nur die erste dieser Opern, die künstlerisch schwächste, ist mit den Ereignissen des Vaterländischen Krieges verbunden. „Iwan Susanin“ und „Der Mut der Kiewer“ wurden über historische Themen geschrieben, die offensichtliche „Anspielungen“ auf die heutige Zeit enthalten.

Im Gegensatz zu „Die Versammlung der Ungebetenen“ sind diese Werke in den Formen der „großen Oper“ der damaligen Zeit geschrieben, mit ausgedehnten Arien und Ensembles, obwohl sie gemäß der Tradition des russischen Musiktheaters Gesprächsszenen beibehalten. Der Historismus beider Opern ist sehr relativ: Knjaschnin und Schachowskoi gehen frei mit den Tatsachen um und erlauben manchmal eine direkte Verzerrung der historischen Wahrheit.

Zu den Werken, die direkt oder indirekt den patriotischen Aufschwung von 1812 widerspiegeln, gehört auch eine kleine einaktige Oper von Schachowskoi und Cavos, „Der Kosakendichter“, die in der Zeit Peters des Großen nach der Schlacht von Poltawa spielt. Sie wurde aufgeführt, bevor Napoleons Truppen in den russischen Staat einmarschierten ¹⁴, aber die Unausweichlichkeit des Krieges war zu dieser Zeit bereits offensichtlich.

¹⁴ Die Oper wurde am 5. Mai 1812 in Sankt Petersburg uraufgeführt, und am 12. Juni überquerte Napoleon die Memel und begann seinen Vormarsch ins Landesinnere.

Die Handlung der Oper ist sehr einfach und unoriginell, bis zu einem gewissen Grad anekdotisch, was Schachowskoi dazu veranlasste, ihr Genre als „Opern- Vaudeville“ zu definieren. Das Publikum wurde vor allem durch die leicht komödiantisch interpretierten Szenen aus dem ukrainischen Dorfleben und die von Cavos arrangierten ukrainischen Volksmelodien angezogen.

In den Kriegsjahren selbst wurde eine Reihe von gemischten Produktionen aufgeführt, die Elemente des Tanzes, des Gesangs und der Konversation mit einer sehr unkomplizierten Handlung verbanden, die auf den aktuellen politischen Moment reagierte. Dazu gehören „Die Miliz oder die Liebe zum Vaterland“, „Ein Kosake in London“, „Fest im Lager der verbündeten Armeen am Montmartre“, „Ein Kosake und ein preußischer Freiwilliger in Deutschland“, „Der Triumph des Sieges“ und „Die Rückkehr der Miliz“. Trotz der eindeutigen monarchistischen Tendenz all dieser Produktionen lösten sie seinerzeit selbst bei fortschrittlich denkenden Menschen große Begeisterung aus. Dazu trug auch die Musik bei, die weitgehend auf russischen Volksweisen basierte.

Solche gemischten musikalischen und patriotischen Darbietungen legten den Grundstein für das Divertissement als eine spezielle Musiktheatergattung, die sich nach dem Krieg weiterentwickelte. Später verliert es seine politische Relevanz und erhält meist einen rein heimischen Charakter. In dieser Zeit wurde das Divertissement vor allem in Moskau entwickelt. Divertissements wurden in der Regel von den Choreographen A. P. Gluschkowski und I. M. Ablets inszeniert, und die Musik wurde von S. I. Dawydow komponiert oder arrangiert.

Als bestes Divertissement bezeichnet Gluschkowski die Aufführung „Semik oder Festlichkeiten in Marjina Roschtscha“, an deren Inszenierung er selbst beteiligt war.

Diese Aufführung wurde erstmals 1815 im Ostankino-Palast der Scheremetews zu Ehren des Besuchs des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. gegeben. „In „Semik“, so schreibt Gluschkowski, „wirkten die besten russischen Sänger und Sängerinnen der damaligen Zeit mit. Für sie komponierte Dawydow eigens einen Chor russischer Soldaten zu Ehren der russischen Armee, der perfekt abgestimmt war. Zu all dem wurde im gleichen Divertissement der berühmte russische Liedermacher Lebedew eingesetzt, der in einem Reigen vor dem Kreis der Sänger mit verschiedenen russischen Volksinstrumenten auftrat: mit Löffeln, Rasseln und so weiter. Dieser Chor führte seine Arbeit so gekonnt aus, dass sogar die Knochen der alten Männer sich bewegten. Nimmt man dazu noch das ausgezeichnete Ballettkorps, das geschmeidig und genau agierte, und die perfekt gestalteten verschiedenen Trachten, so bekommt man eine ungefähre Vorstellung davon, welchen Eindruck dieses Volksballett auf die hohen Besucher des Festes gemacht haben muss“ (55, 176-177). Noch im selben Jahr wurde dieses Divertissement im Snamenka-Theater für das breite Publikum gezeigt und später auf die St. Petersburger Bühne übertragen. Der Erfolg von „Semik“ beim Moskauer Publikum kann nur mit der Sensation verglichen werden, die das Erscheinen von „Rusalka“ in den 1800er Jahren auslöste.

Auf „Festlichkeiten in Marjina Roschtscha“ folgten „Feier auf den Sperlingsbergen“ (1816)¹⁶, „Der Spaziergang am 1. Mai in Sokolniki“ (1816), „Erntedankfest“, „Alte Spiele oder Heiliger Abend“ (1823) und eine Reihe weiterer Bühnenwerke derselben Art.

¹⁶ In einer Zeitungsankündigung über die Aufführung, die am 31. Januar 1823 stattfand, hieß es: „Die Musik ist den Russen entnommen und von Herrn Scholz arrangiert“ („Moskauer Wedomosti“, 1823, 27. Januar).

Zur Gattung des Divertissements gehören offenbar auch einige Werke, die als Opern bezeichnet wurden, wie z. B. Dawydows „Lukaschka oder Heiliger Abend“¹⁷.

¹⁷ In der Ankündigung heißt es: „Eine Oper in 1 Akt mit Reigentänzen, verschiedenen Schüsseln in dörflichen Spielen, ausgewählte Musik aus dem russischen Frühling, komponiert von Herrn Dawydow“ („Moskauer Wedomosti“, 1816, 8. Januar).

Divertissements wie „Semika“ oder „Der Spaziergang am 1. Mai in Sokolniki“ spiegelten die Sitten und Gebräuche wider, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Moskauer Stadtleben noch erhalten hatten. Deshalb waren diese Theatervorstellungen beim Moskauer Publikum sehr beliebt. Erst Mitte der 20er Jahre begann die Popularität der Divertissements zu sinken.

Bei der Betrachtung des russischen Opernrepertoires im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts ist es notwendig, einige „gemischte“ Gattungen zu erwähnen, die einen Zwischenplatz zwischen der musikalischen und der dramatischen Aufführung einnahmen. Dies ist zunächst das Genre des Melodrams, wie es sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Westen (Frankreich und Deutschland) entwickelte. In Russland wurde es von J. B. Knjaschnin und J. I. Fomin vertreten, die von Zeit zu Zeit bis in die frühen 10-er Jahre auf den Theaterplakaten auftauchten. Es gibt Informationen über die Aufführung von „Orpheus“ in Moskau auf der Bühne des Petrowski-Theaters im Jahr 1802¹⁸.

¹⁸ „Moskauer Wedomosti“, 1802, 8. Januar.

In St. Petersburg wurde dieses Werk zwischen 1811 und 1814 mehrmals aufgeführt.

Nach Fomin wandte sich A. N. Titow dem Genre des Melodramas zu. Im Jahr 1802 wurde sein Melodram „Andromeda und Perseus“ nach dem Text von A. J. Knjaschnin in St. Petersburg aufgeführt, kurz darauf folgten „Circe und Odysseus“ von denselben beiden Autoren (beide basieren auf Geschichten aus der antiken Mythologie). Diese Werke wurden unter dem starken Einfluss von „Orpheus“ geschrieben (54, 60). Titow gelang es jedoch nicht, die tragische Ausdruckskraft und den mächtigen symphonischen Umfang zu erreichen, die diesem bemerkenswerten Werk eines russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts eigen sind. Titows Musik erhebt sich nicht über das Niveau der sanften elegischen Sensibilität des romantischen Typs.

Das Genre der Tragödie mit Musik, das am Ende des vorigen Jahrhunderts entstand, ist weit verbreitet. Besonders charakteristische Beispiele für dieses Genre sind die Tragödien von W. A. Oserow, durchdrungen von vorromantischen Stimmungen, mit pathetischen, hellen theatralischen Musik von O. A. Koslowski, wie z. B. „Fingal“ (1805), die von vorromantischen Stimmungen durchdrungen sind und eine pathetische, theatralische Musik enthalten. Derselbe Komponist schrieb auch Musik für eine Reihe von Tragödien von A. A. Schachowskoi („Deborah“, 1810; „Ödipus der König“, 1811) und P. A. Katenin („Esther“, 1816). Durch die Verbindung von klassischer Größe und Erhabenheit mit einem stürmischen romantischen Pathos verstärkte sie den Eindruck der Bühnenhandlung und schuf die dafür notwendige Atmosphäre.

Die Musik für Tragödien umfasste in der Regel eine Ouvertüre, Orchester Zwischenspiele und Chöre. Manchmal wurden zusätzlich Elemente des Melodrams, Arien und Rezitative eingeführt, was eine solche Aufführung näher an eine Oper heranführte¹⁹.

¹⁹ Diese Nähe wird von M. S. Druskin (77, 239) zu Recht hervorgehoben.

Neben Koslowski arbeiteten auch andere Komponisten in diesem Genre: Dawydow, Cavos und A. N. Titow. Der „Fingal“ von Oserow und Koslowski genoss die größte Anerkennung und blieb bis Mitte der 20er Jahre im Repertoire.

Größte Popularität an der Wende desselben Jahrzehnts gewinnt das Vaudeville. In den Definitionen der charakteristischen Merkmale und die Zeit der Entstehung dieser theatralischen Genre gibt es eine Menge Verwirrung und Unklarheit. Es wurde akzeptiert, um das erste russische Vaudeville „Kosaken-Dichter“ Schachowskoi und Cavos betrachten. P. Arapow geht noch weiter und behauptet, dass „die Existenz des russischen Vaudevilleы mit Ablesimows „Der Müller“ und dem Volksstück „Fedul und seine Kinder“ begann, die höchstwahrscheinlich als das erste Vaudeville anerkannt werden können“ (7, 225).

Geht man von rein musikalischen Merkmalen aus - der Einfachheit und Kürze der Gesangsnummern, dem Vorherrschen der Versform -, so lassen sich in diesen frühen russischen Opern wie auch in „Kosakendichter“ zwar viele Gemeinsamkeiten mit dem Vaudeville finden. Aber das Vaudeville hatte auch seinen eigenen inhaltlichen Bereich, seinen eigenen bevorzugten Kreis von Bildern, Plots und dramaturgischen Schemata.

Das Vaudeville entstand bekanntlich auf französischem Boden. Ursprünglich bezog sich diese Definition auf die Lieder in Versform, die ein fester Bestandteil der Jahrmarktsaufführungen waren und oft einen scharfen satirischen Inhalt hatten. Als eigenständiges Theatergenre bildete sich das Vaudeville im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert heraus, und sein ursprüngliches Wesen und seine soziale Ausrichtung erfuhren ganz erhebliche Veränderungen. Nach der Großen Französischen

Revolution verliert das Vaudeville seine politische Schärfe und verwandelt sich in ein leichtes, rein unterhaltsames Theaterstück des bürgerlichen Lebens mit kleinen und unkompliziert in die Struktur eingefügten Gesangsnummern.

Diese Art von Vaudeville wurde von französischen Truppen, die nach Russland kamen, ständig aufgeführt. Einige dieser Stücke unterschieden sich in ihrem Charakter kaum von den komischen Opern jener Zeit, als sich das Genre von bedeutenden, substanziellen Aufgaben entfernte, die sich oft nicht allein auf das komische Element reduzieren ließen, und zur leichten, manchmal sogar anekdotischen Unterhaltung neigte. Die Grenzen zwischen komischer Oper und Vaudeville sind jedoch nie ganz verwischt worden.

So schrieb die Presse im Zusammenhang mit der Aufführung von Boieldieus Oper *Les voitures bouleversées* („Die umgestürzten Wagen“) im Jahr 1808 in St. Petersburg: „Diese Oper ist nach einem von Herrn Dupati komponierten Vaudeville entstanden, und trotz vieler Änderungen und Kürzungen kann man in einigen Erscheinungen erkennen, dass sie auf den Regeln des Vaudevilles beruht. Eine komische Oper verlangt Einfachheit und Klarheit im Plan, Schnelligkeit im Ablauf und viel mehr Handlung als Unterhaltung. Im Vaudeville hingegen sucht der Zuschauer weder schnelle Handlung noch ansprechende Inhalte, sondern begnügt sich mit der Schärfe des Gesprächs und der Raffinesse der Verse, die fast immer auf einer bekannten Melodie gesungen werden. Der Autor des Vaudevilles fügt oft unnötige Szenen ein und führt Nebenfiguren ein, nur um ein paar scharfe Worte zu sagen und witzige oder satirische Couplets zu singen. Dadurch wird das Stück, das als Vaudeville komponiert wurde, oft trocken und langwierig, wenn man ihm Duette, Trios, Quartette und Finale hinzufügt, die für eine komische Oper notwendig sind“²⁰.

²⁰ „Dramen-Bulletin“, 1808, Nr. 25, S. 201-202.

Hier ist der Unterschied zwischen zwei benachbarten und einigermaßen zusammenhängenden Genres sehr genau definiert. Die Rolle der Musik im Vaudeville war dienend, und die Originalität der Handlung war von geringer Bedeutung. Dieselben Bestimmungen wurden leicht von einem Werk zum anderen übertragen, wobei neue Details variiert und hinzugefügt wurden. Die Musik wurde in vielen Fällen nicht speziell für dieses Stück komponiert, sondern aus verschiedenen Quellen entliehen und an den Text angepasst.

Es gab mehrere Arten von Vaudevilles, was sich in den von den Autoren gegebenen Definitionen des Genres dieses oder jenes Stücks widerspiegelt: Vaudeville, Opern-Vaudeville, Komödien-Vaudeville, usw. Während sich im Komödien-Vaudeville oder auch nur im Vaudeville die Beteiligung der Musik manchmal auf einige eingefügte Liednummern in Versform beschränkt, enthält das Opern-Vaudeville neben Vers-Arien vom Typ Romantik auch Ensembles, die jedoch in der Regel auf dem Vers-Prinzip aufbauen und auf der abwechselnden Aufführung desselben musikalischen Materials durch verschiedene Schauspieler beruhen. Darüber hinaus wurden für Vaudeville-Opern eine Ouvertüre, Orchesterzwischenstücke und manchmal Tänze komponiert.

Viele der frühen russischen Vaudevilles waren eine Übersetzung aus dem Französischen oder eine freie Bearbeitung des französischen Originals durch einen Autor. In diesem Fall wurden die Namen geändert, die Handlung wurde in die Situation des russischen Lebens oder in eine konventionell exotische Umgebung verlegt, was als eine Art Tarnung diente und es ermöglichte, die satirische Ausrichtung

des Stücks zu verschleiern. Aber auch schon vor 1820 erscheint ein recht eigenständiges russisches Vaudeville.

Unter ihren ersten Autoren waren Dramatiker A. A. Schachowskoi, M. I. Chmelnizki, A. I. Pisarew. Episodisch wandten sich M. N. Sagoskin und A. S. Gribojedow dem Vaudeville zu. Musik wurde zusammen mit solchen gewissenhaften und in ihrem Handwerk versierten Arbeitern wie L. Maurer, F. Scholz, N. Kubischta und den begabten russischen Komponisten Beregowski und Aljabjew geschrieben.

Es entwickelte sich eine besondere Rolle des Vaudeville-Schauspielers, der die Leichtigkeit und Anmut des Bühnenspiels in Kombination mit natürlicher Musikalität und einigen stimmlichen Daten besaß. Brillante Vertreter dieser Rolle waren W. N. Assenkowa, N. W. Samoilowa, I. I. Sosnizki, W. I. Schiwokinn, N. O. Djur. Mit großem Erfolg trat in Vaudeville-Rollen M. E. Schepkin auf. In den 20er Jahren nahmen gelegentlich bekannte Opernsänger wie J. S. Sandunow, N. W. Repin, G. F. Klimowski, P. A. Bulachow und andere an Vaudeville-Aufführungen teil, was dem Komponisten große Freiheit ermöglichte.

Musikalisch erlebte das Vaudeville im ersten Viertel des Jahrhunderts eine Blütezeit, die vor allem mit der Berufung dieses Genres durch Werstowski und Aljabjew in Verbindung gebracht wird. Beregowskis erstes Vaudeville, „Großmutter Papageien“, wurde 1819 uraufgeführt. Aljabjew trat 1822 erstmals als Theaterkomponist in Erscheinung, als er zusammen mit Werstowski und Maurer die Musik für die Vaudeville-Oper „Der neue Streich oder die Theatralische Schlacht“ schrieb. Im Jahr 1823 wurde auf der Moskauer Bühne „Der Dorfphilosoph“ mit seiner eigenen Musik aufgeführt, und dann wurden in Zusammenarbeit mit Werstowski die Vaudevilles „Ein geschäftiger Kerl oder Der Meister hat Angst vor dem Geschäft“ (1824) und „Das Treffen der Postkutschen“ (1825) veröffentlicht²¹.

²¹ Ausführliche und präzise Informationen über die Inszenierung des Vaudevilles mit Aljabjews Musik finden sich bei B. Schteinpress (219, 110-114, 121-127).

Aljabjews Arbeit auf dem Gebiet des Vaudevilles (oder der Vaudeville-Oper) wurde durch seine Verhaftung, seine lange Haft und sein anschließendes Exil unterbrochen. In den späten 20er Jahren wandte sich Werstowski vom Vaudeville ab und konzentrierte seine kreativen Interessen auf die Oper ²².

²² Die Vaudeville-Musik von Werstowski und Aljabjew wird in den diesen Komponisten gewidmeten monographischen Kapiteln behandelt (siehe Band 5 dieser Ausgabe).

3.

Unter den Werken des ausländischen Repertoires waren die Opern der französischen Komponisten Gretry, Méhul, Dalayrac und etwas später Boieldieu, Isouard, Gaveaux und Della Maria am beliebtesten. Darunter befanden sich Werke unterschiedlichen Zuschnitts und von unterschiedlichem Verdienst. Neben den Opern mit leichtem Komödiencharakter, die sich durch lebhaftes, heitere Bühnenintrigen und einprägsame, würzige Melodien auszeichnen, wurden auch ernstere Werke inszeniert, in denen das sentimentale oder moralisierende und erbauliche Element überwiegt. So wurde Monsignys „Der Deserteur“, der dem russischen Publikum seit den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts²³ bekannt war, weiterhin erfolgreich aufgeführt.

²³ „Der Deserteur“ wurde 1789 in St. Petersburg inszeniert; in Moskau wurde die Oper 1802 im Petrowski-Theater uraufgeführt.

Unter den Opern von Gretry, die auf der russischen Bühne aufgeführt wurden, sind z. B. „Sylvain“²⁴ mit seiner russischen Idealisierung einer einfachen, unverdorbenen und naturverbundenen menschlichen Natur oder „Raoul Blaubart“.

²⁴ Die Oper wurde in Russland erstmals am 13. April 1781 von den Schülern des Smolny-Instituts aufgeführt. Im Jahr 1800 wurde sie am Steintheater in St. Petersburg und zwei Jahre später am Petrowski-Theater in Moskau aufgeführt.

Dalayracs Oper „Nina oder Die Liebesnärin“ wurde oft aufgeführt, in der die Titelrolle dem Darsteller ein subtiles psychologisches Spiel abverlangt. Zu den Lieblingsoperen des russischen Publikums gehörte die „Die schöne Arsène“ von Monsigny, vielleicht wegen der ihr innewohnenden märchenhaften Elemente und exotischen Farben. Sie war ein besonderer Erfolg in Moskau, wo Sandunowa in der Titelrolle auftrat²⁵.

²⁵ In St. Petersburg wurde die Oper 1785 öffentlich aufgeführt, aber erst dreißig Jahre später wieder aufgenommen; in Moskau blieb sie bis 1802 ununterbrochen im Repertoire.

In den Jahren 1804-1810 wurde das französische Opernhaus in St. Petersburg von Boieldieu geleitet, der mehrere Opern schrieb, die unter seiner Leitung in der russischen Hauptstadt uraufgeführt wurden. Er stellte dem russischen Publikum auch seine früheren Werke vor. Einige von ihnen fanden bald Eingang in das russische Opernrepertoire. Eine der am häufigsten aufgeführten Opern war „Der Kalif von Bagdad“, die viele Jahre lang auf den Bühnen der russischen Theater in St. Petersburg und Moskau gespielt wurde. Das Publikum wurde offensichtlich von der eleganten Melodieführung in Verbindung mit einer leichten komödiantischen Handlung und einem konventionellen orientalischen Rahmen angezogen. Nicht mehr als ein geistreicher Scherz war eine andere Oper von Boieldieu, „Jean de Paris“. Bereits in den 20-er Jahren erschien auf der russischen Bühne später seine Oper „Rotkäppchen“, in der die naive Märchenhandlung in der für den Komponisten üblichen lockeren komödiantischen Form interpretiert wird. F. Gerolds Oper „Die Zauberglocke“, die 1819 in St. Petersburg und zwei Jahre später in Moskau aufgeführt wurde, ist im selben Geist gehalten. Im Vergleich zu den komischen Opern von Philidor, Monsigny und Gretry markieren diese Werke, die keinerlei sozialkritischen oder moralisierenden Inhalt haben, zweifellos einen Niedergang des Genres. Einige von ihnen näherten sich in der Handlung dem Vaudeville an und unterschieden sich von diesem nur durch erweiterte musikalische Formen.

Doch selbst solche unschuldigen Aufführungen riefen manchmal empörte Proteste konservativer Kritiker hervor. So veröffentlichte die populäre Zeitschrift „Sohn des Vaterlandes“ 1815 eine heftige Polemik im Zusammenhang mit der Aufführung von Isouards Oper „Joconde“, die in gewisser Weise an Mozarts „Così fan tutte“ angelehnt war. Der Herausgeber der Zeitschrift, N. I. Gretsch, empörte sich darüber, dass die Oper den frivolen Prinzen und seinen Kumpanen lächerlich mache, und sah darin nicht mehr und nicht weniger als „jakobinische Tricks“²⁶

²⁶ „Sohn des Vaterlandes“, 1815, Teil 29, Nr. 6, S. 268.

Die Faszination für die französische Opéra comique wird erst Mitte der 20er Jahre im Zusammenhang mit dem weit verbreiteten Einsatz des Vaudeville etwas abgeschwächt, das in gewissem Maße an seine Stelle tritt. Gleichzeitig finden sich bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Repertoire des russischen Theaters einige Beispiele für die „Oper der Erlösung“ - ein Genre, das durch die Ereignisse der Großen Französischen Revolution unmittelbar ins Leben gerufen wurde. 1803 wurde in Moskau Cherubinis „Eliza“ aufgeführt, deren Pariser Premiere sechs Jahre zuvor stattgefunden hatte. Weniger als ein Jahr später erschien der berühmte „Wasserträger“ auf der Bühne desselben Petrowski-Theaters.

Es ist bekannt, wie groß die Bedeutung von Cherubinis Opernwerk für die russische Musik war, insbesondere für die Herausbildung des schöpferischen Bildes von Glinka, was B. W. Assafjew zu Recht hervorhob (12, 306). „Einer der sensibelsten, aufmerksamsten und mutigsten musikalischen Köpfe“, schrieb er, „der berühmte Dirigent Hans von Bülow nannte Glinka einen russischen Cherubini und unternahm es, mit der Partitur in der Hand zu beweisen, dass das Erhabene in Glinkas Musik von Beethovens Geist durchdrungen ist. Diese beiden treffenden Definitionen stellen die Ursprünge von Glinkas vergeistigtem Intellektualismus wirklich klar und konkret fest und weisen auf die Verbindung zwischen Glinkas Meisterschaft und den Kompositionsprinzipien der großen Schule des gesunden musikalischen Verstandes hin, die in Paris im glühenden Enthusiasmus der Revolutionszeit entstand“. Unter Bezugnahme auf Bülows Aussagen rückt Assafjew Cherubini nicht zufällig in die Nähe Beethovens. Der große deutsche Sinfoniker sprach immer mit größtem Respekt von Cherubini und schätzte besonders seine Ouvertüren. Und für das Russland der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts erwiesen sie sich als Sprungbrett für die Aneignung von Beethovens Werk.

Die Motive des Kampfes gegen Tyrannei und Ungerechtigkeit, der Verteidigung der unschuldig Verfolgten und der Verurteilung jeglicher Art von Unterdrückung und Willkür, die vielen „Opern der Erlösung“ zugrunde lagen, standen den fortgeschrittenen Kreisen der russischen Gesellschaft in der Zeit des Aufschwungs des Befreiungsgefühls nach 1812 besonders nahe. Dies war der Grund für den großen Erfolg von Werken dieses Genres in den 1810er und frühen 1820er Jahren.

1816 wurde Cherubinis „Faniska“, die ebenfalls von Dawydow für seine Benefizveranstaltung in Moskau 1817 ausgewählt worden war, am russischen Theater in St. Petersburg aufgeführt. Die Oper wurde zu einem Thema aus der polnischen Realität geschrieben, das der Zeit nahe stand und für den russischen Zarismus unerwünschte Assoziationen hervorrufen konnte, obwohl sie nicht direkt mit dem Befreiungskampf der Polen gegen die russisch-preußische Großmachtunterdrückung verbunden war.

Zum Typus der „Oper der Erlösung“ gehören auch „Camille, oder der Untergrund“ und „Das Schloss von Monteneur“²⁷ von Dalayrac, die wiederholt in der alten und neuen Hauptstadt von französischen Truppen aufgeführt und 1812-1813 auf der Bühne des russischen Theaters in St. Petersburg inszeniert wurden.

²⁷ Die Oper lief auch unter dem Titel „Leon oder Das Schloss von Montenegro“.

Das „Moskauer Bulletin“ schrieb über die französische Inszenierung der zweiten dieser Opern: „Sehr gut gespielt, und die Musik ist so, dass man sie ewig hören möchte“²⁸.

²⁸ „Moskauer Bulletin“, 1809, Teil 1, Nr. 18, S. 279.

Nicht weniger erfolgreich waren in der gleichen Oper die begabten russischen Künstler Sandunowa, Samoilow, Slow.

Eine andere Gruppe von Opern mit sentimentalem Charakter, die die Schönheit einfacher, aufrichtiger menschlicher Gefühle verherrlichen, stammt aus der Belikow-Epoche der Französischen Revolution. Das Hauptthema dieser Opern war nicht das Heroische, sondern das Rührende und Aufregende. Kreuzers Oper „Paul und Virginie“, die auf dem gleichnamigen Roman von Bernardin de Saint-Pierre basiert und von der reinen und zärtlichen Liebe zweier junger Menschen erzählt, die auf einer einsamen Insel in unmittelbarer Nähe zur Natur leben und die Schwellen der Zivilisation nicht kennen, gehört zu dieser Gruppe. Die Oper wurde 1809 als Benefiz für die Samoilows auf der russischen Bühne uraufgeführt, und davor wurde sie ständig in St. Petersburg und Moskau von einem französischen Ensemble gespielt.

Shakespeares Handlung wurde in D. Steibelts Oper „Romeo und Julia“ auf ähnlich sentimentale Weise interpretiert. Entsprechend den Traditionen des damaligen Operntheaters endete sie mit einem glücklichen Ausgang. Romeo hatte noch keine Zeit gehabt, sich zu erdolchen, als Julia aus dem Schlaf erwachte, und die jungen Liebenden warfen sich in die Arme des anderen. Das tat dem Erfolg der Oper, die vom Publikum begeistert aufgenommen wurde, keinen Abbruch. „Wann immer die Oper „Romeo und Julia“ angekündigt wurde“, bezeugt P. N. Arapow, „musste an der Theaterkasse eine grausame Prüfung über sich ergehen lassen, um eine Eintrittskarte zu bekommen“ (7, 258). Das „Moskauer Bulletin“ bemerkte jedoch in einer Rezension der ersten Inszenierung, die Ende 1808 in der Benefiz-Saidunowa stattfand: „In der Tat, die Musik ist schön, die Kulisse ist gut, das Spiel der Schauspieler gefällt; aber der Theaterliebhaber würde lieber zustimmen, „Romeo und Julia“ im Drama als in der Oper zu sehen“²⁹.

²⁹ „Moskauer Bulletin“, 1809, Teil 1, Nr. 4, S. 54.

In diesen Jahren durchdrangen Spontinis Opern „La vestale“ (1814) und „Fernand Cortez“ (1820) die russische Bühne mit ihrer lebhaften, spektakulären Theatralik, ausgedehnt und voller dramatischer Massenszenen, die in vielerlei Hinsicht den Stil der romantischen „großen Oper“ der 30er Jahre vorwegnahmen.

Einige Opern italienischer Komponisten hatten weiterhin großen Erfolg. Der „Barbier von Sevilla“, „Die Magd als Herrin“, „Die eingebildeten Philosophen“ von Paisiello, „Der seltene Fall“ und „Der Baum der Diana“ von Martin-y-Soler und „Die Schule der Eifersüchtigen“ von Salieri blieben im Repertoire des russischen Theaters. 1807 wurde in St. Petersburg „Die Italienerin in London“ von Cimarosa aufgeführt, die zuvor nur auf der Hofbühne gespielt wurde, 1812 in St. Petersburg und 1817 in Moskau – „Der Müller“ von Paisiello. Einer der beliebtesten war die Oper „Dorfsängerinnen“ von W. Fioravanti, sein Erfolg war weitgehend auf die hervorragende Leistung der Titelrolle Sandunowa.

Bis Mitte der 1810er Jahre war die italienische Oper auf der russischen Bühne nur durch das Genre der buffa vertreten. Im Jahr 1815 wurde Cimarosas „ernste“ Oper „Horatii et Curiatii“, die in Russland bis dahin unbekannt war, in St. Petersburg inszeniert. Ihre der römischen Mythologie entnommene Handlung entsprach mit ihrem heroischen und patriotischen Pathos, der Idee der Vergeltung und der moralischen Verantwortung für begangene Taten den Stimmungen der fortgeschrittenen

russischen Gesellschaft. Saccinis Oper „Ödipus auf Kolonos“, die in der Tradition des Gluck'schen Klassizismus steht (1816 in St. Petersburg auf der russischen Bühne aufgeführt), bestach durch ihre hohe Charakterstruktur und die stilistische Strenge der Musik.

Schon bald wurde der Geschmack der Musikliebhaber von Rossini erobert, der seine italienischen Vorgänger in den Schatten stellte. Die erste Bekanntschaft des russischen Publikums mit seinem Operschaffen geht auf die frühen 20er Jahre zurück. Im Jahr 1820 wurde Rossinis Oper „Elisabeth, Königin von England“ in St. Petersburg aufgeführt, 1821 „Die diebische Elster“, 1822 „Der Barbier von Sevilla“, 1823 „Der Türke in Italien“. Es ist bezeichnend, dass die ersten beiden Opern nicht dem Genre der Komödie angehören, mit dem wir in erster Linie die Idee dieses Komponisten verbinden: eine von ihnen ist historisch, die andere ist ein alltägliches Drama.

Seit 1821 war eine italienische Truppe in Moskau aufgetreten, die am 23. November mit Rossinis „Aschenputtel“³⁰ ihre Aufführungen eröffnete.

³⁰ Die Auftritte der italienischen Truppe in Moskau dauerten bis Mai 1827, und zwei Jahre später nahm sie ihre Tätigkeit in St. Petersburg auf.

In den folgenden Jahren stellte diese Truppe dem Moskauer Publikum eine Reihe von Werken des Komponisten vor, der sich auf dem Höhepunkt seines Ruhmes befand. Aufgeführt wurden unter anderem seine Opern „Die Italienerin in Algier“, „Der Barbier von Sevilla“, „Tancredi“, „Torvaldo e Dorliska“. Nachdem Rossini bereits viele europäische Länder erobert hat, wird er nun zum Idol unserer heimischen Musikliebhaber.

W. F. Odojewski, der damals gerade seine Arbeit als Musikkritiker begann, notierte in seinem Artikel „Ein Blick auf Moskau im Jahre 1824“: „Das italienische Theater war noch immer die Freude der eifrigen Verehrer Rossinis.“ Doch während er die gesanglichen Fähigkeiten der italienischen Künstler und die allgemeine Leistung des Theaters würdigt, wirft er den Leitern der Truppe gleichzeitig die übertriebene Exklusivität dieses Rossini-Kults vor: „...Werden uns unsere Nachkommen (für die wir, wie gesagt, nur arbeiten) glauben, wenn wir sagen, dass während des vierjährigen Aufenthalts der Truppe hier keine einzige Mozart-Oper im italienischen Theater gespielt wurde!!“ (141, 87).

Als Mozarts „Don Giovanni“ Anfang 1825 von italienischen Künstlern aufgeführt wurde, reagierte Odojewski mit einem eigenen Artikel auf diese Produktion. Er erinnerte an den großen Erfolg der Oper auf zahlreichen Bühnen in Deutschland und Italien und äußerte den Wunsch, „dass Don Giovanni auch in unserer Hauptstadt ein Bruch mit der Krankheit namens Rossinismus sein möge“ (143, 95).

Dieser Artikel war der Beginn der Polemik zwischen „Mozartianern“ und „Rossinianern“, die in der Öffentlichkeit große Beachtung fand³¹.

³¹ Für eine ausführlichere Diskussion dieser Polemik siehe das Kapitel „Gedanken über Musik“.

Die Vertreter des konservativen Lagers der russischen Publizistik, P. I. Schalikow und F. W. Bulgarin, stellten sich auf die Seite der Letzteren. Fürst Schalikow begrüßte in seinem Artikel „Über die italienischen Aufführungen“ enthusiastisch die ersten Aufführungen der italienischen Oper in den für seine literarische Art typischen süßlich-

sentimentalen Formulierungen: „Unbeschreibliche Eindrücke! Wenn ich im Moskauer Theater sitze, denke ich, dass ich in der Oper von Mailand, Rom, Florenz bin. Die Physiognomien der Gesichter, die Klänge der Stimmen, die Sprache Metastasios - all das erzeugt in meiner Seele Bewegungen, die mir eine neue Sphäre des Vergnügens eröffnen ...“³²

³² „Moskauer Wedomosti“, 1821, 21. Dezember.

Und später, als er auf den Seiten seines veröffentlichten „Damen-Journals“ auf die Aufführungen der italienischen Oper zurückkommt, bewertet Schalikow sie aus einer hedonistischen Position heraus.

Es wäre jedoch falsch zu glauben, dass Rossinis Werk ausschließlich ein Banner der reaktionären Tendenzen im russischen ästhetischen Denken der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts wurde. Es genügt, an Puschkins poetische Zeilen in „Eugen Onegin“ zu erinnern, die von den Eindrücken eines Besuchs der italienischen Oper in Odessa inspiriert sind. Beim Aufeinandertreffen zweier musikalischer „Parteien“ – „Mozartianer“ und „Rossinianer“ - durften beide Seiten bis zu bestimmten Extremen gehen. Aber Odojewski leugnete nie den hohen künstlerischen Wert der Opern des „italienischen Orpheus“³³.

³³ Der Vergleich Rossinis mit dem mythischen griechischen Sänger stammt bekanntlich von Puschkin.

Zu den zitierten Worten über „die Krankheit, die man Rossinismus nennt“, macht er eine Anmerkung, die seine Position wesentlich verdeutlicht: „Ich meine hier Rossinis Nachahmer, nicht Rossini selbst, der ein angeborenes Talent hat“ (143, 95).

Die Aufführung von Don Giovanni im Jahr 1825, die zu einer heftigen Polemik in der Presse führte, war nicht das erste Mal, dass das russische Publikum mit Mozarts Opernwerken in Berührung kam. Es ist bekannt, dass bereits 1794 eine russische Truppe in St. Petersburg die „Zauberflöte“ aufführte. Im Jahr 1801 erblickte die gleiche Oper auf der Bühne des Petrowski-Theaters in Moskau das Licht der Welt. Von ihrem großen Erfolg zeugt die Tatsache, dass das Stück innerhalb von fünf Tagen, vom 26. bis 30. Dezember, dreimal aufgeführt wurde³⁴.

³⁴ „Moskauer Wedomosti“, 1801, 21., 25., 28. Dezember.

Dass das Stück nach 1805 vom Spielplan verschwand, war offenbar die Folge eines Brandes, der das Theatergebäude zerstörte.

1804 trat in Moskau eine deutsche Truppe unter der Leitung des talentierten Schauspielers und Regisseurs K. Schteinsberg auf, und den musikalischen Part übernahm der berühmte österreichische Komponist und Dirigent, ein Schüler und Freund Haydns S. Neukomm. Diese Truppe, die über eine Reihe von guten Sängern verfügte, führte zwei weitere Mozart-Opern auf – „Die Entführung aus dem Serail“ (17. September 1805) und „Don Juan“³⁵.

³⁵ Der „Don Juan“ wurde 1804 in St. Petersburg von deutschen Künstlern aufgeführt.

Letztere war von besonderem Interesse. S. P. Schicharew schrieb in seinem Tagebuch unter dem unmittelbaren Eindruck der Aufführung: „In der Hitze des Augenblicks kann ich nicht alles ausdrücken, was ich bei der Fortsetzung der Aufführung dieser Oper empfand. Welch wunderbare Musik! Neukomm, in seinen

riesigen Ohrringen, dirigierte das Orchester. Das Theater war voll. Ich habe noch nie so viele Damen der gehobenen Gesellschaft in den Logen eines deutschen Theaters gesehen wie bei der heutigen Nachmittagsvorstellung. Alle berühmten Amateurmusiker besetzten die Plätze. Ich bemerkte Sandunowa und Slow in einer der Logen des zweiten Ranges“ (80, 160-161).

Einige Tage später, bei der Rückkehr zur gleichen Aufführung, bewertet Schicharew diese jedoch kritischer: „Wenn wir über jeden einzelnen sprechen, hat jeder seine Arbeit gut gemacht, aber im Allgemeinen wurde die Oper verstümmelt: die Rolle des Don Giovanni war für einen Bass geschrieben und wurde von einem Tenor gesungen; die Rolle des Don Ottavio war für einen Tenor geschrieben und wurde von Madame Schroeder, einer Sopranistin, gesungen; Zerlina, wenn auch nicht ganz ein Alt, war der tiefste Mezzosopran und wurde von der kleinen Gunnis, dem höchsten Sopran, gesungen; über den Masetto gibt es nichts zu sagen: die Bassrolle wurde von einem Alt gesungen. Für alle diese Herren musste Neukomm die Stimmen transponieren, und deshalb gab es einige Unstimmigkeiten in den morceaux d'ensemble“ (80, 161). Es ist jedoch anzumerken, dass sowohl in der italienischen Inszenierung von 1826 als auch in der russischen Inszenierung des „Don Giovanni“, die 1828 stattfand, die Titelrolle einem Tenor anvertraut wurde. Was die Rolle der Zerlina betrifft, so irrt sich Schicharew: sie wurde für einen Sopran geschrieben.

Seit der Aufführung von „Die Entführung aus dem Serail“ 1810 in Moskau haben Mozarts Opern einen mehr oder weniger festen Platz im Repertoire des russischen Theaters (in St. Petersburg wurde die gleiche Oper 1816 unter dem Titel „Belmont und Constanca“ aufgeführt). Im Jahr 1817 wurde in St. Petersburg und ein Jahr später in Moskau „Die Milde des Titus“ auf die russische Bühne gebracht. Ein besonders wichtiges Ereignis im Leben des Operntheaters der Hauptstadt war jedoch die Wiederaufnahme der „Zauberflöte“ im Jahr 1818 unter Mitwirkung von so erstklassigen Künstlern wie Sandunowa, Samoilow, Slow und in einem prächtigen Bühnenbild von Gonzaga. „Diese Oper“, schrieb R. Sotow, „würde den gegenwärtigen luxuriösen Inszenierungen Ehre machen, und Gonzagas Dekorationen werden auf der Bühne lange Zeit nicht mehr reizvoll sein“ (83, 34).

Nach dieser Reihe von Aufführungen schien das Interesse an Mozart zu erlahmen. Bis 1825 wurde weder in St. Petersburg noch in Moskau eine einzige seiner Opern inszeniert. Rossini hingegen etablierte sich fest auf den Theaterbühnen der beiden russischen Hauptstädte und gewann die Herzen der Opernliebhaber durch die funkelnde Brillanz, die Lebendigkeit und den melodischen Charme seiner Musik³⁶.

³⁶ Das Interesse an Rossinis Persönlichkeit und Werk spiegelt sich in zahlreichen Artikeln über ihn in der periodischen Presse wider (siehe: 118, 104).

Deshalb löste die Aufführung von „Don Giovanni“ auf der Bühne des italienischen Opernhauses im Jahr 1825 eine heftige journalistische Kontroverse aus.

Dieser Streit war von grundlegender Bedeutung und beschränkte sich nicht auf eine rein geschmackliche Divergenz zwischen Gruppen von Bewunderern zweier verschiedener Komponisten. „Sie stritten über Rossini und Mozart, aber der Kern des Streits lag tiefer“, bemerkt J. A. Kremljow zu Recht, „im Zusammenstoß zwischen hedonistischen und substantiell-emotionalen Prinzipien der Musikästhetik“ (105, 42).

Webers Name erregte im Zusammenhang mit der Aufführung seines „Freischütz“ am russischen Theater in St. Petersburg im Jahr 1824 große Aufmerksamkeit. Ein Jahr später wurde diese Oper in Moskau inszeniert³⁷.

³⁷ Diesen beiden Inszenierungen ging eine Aufführung durch eine deutsche Gesellschaft voraus, die Webers Oper 1823 in St. Petersburg gezeigt hatte.

Beide Aufführungen waren ein großer Erfolg und sorgten stets für einen überfüllten Zuschauerraum. Dem Publikum eröffnete sich im „Freischütz“ eine neue Welt romantischer Bilder, die der heimischen Kunstkultur dieser Zeit so nahe stand. Webers Musik bestach und begeisterte durch ihre lebendige Bildhaftigkeit, Dramatik und ihr reiches Lokalkolorit. All dies konnte nicht ohne Einfluss auf die Entwicklung der russischen Nationaloper bleiben. Nur wenige Jahre nach der Petersburger und Moskauer Uraufführung des „Freischütz“ führte Werstowski, dessen offensichtliche Verbindung zu Weber in der Literatur mehrfach erwähnt worden ist, seine ersten Opern auf.

Die drei aufeinanderfolgenden Aufführungen von „Der Zauberpfel“³⁸ lösten in der Presse eine Reihe von Reaktionen aus, von denen die interessanteste eine Reihe von Artikeln ist, die anonym im „Journal de St. Pétersbourg“³⁹ veröffentlicht wurden.

³⁸ Unter diesem Namen wurde die Oper in Russland bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts aufgeführt.

³⁹ Russische Übersetzung von W. N. Brjanzewa (siehe: 118, 313-326). Der Autor der Artikel war A. D. Ulibyschew, auf den er in „Beethoven, ses critiques et ses glossateurs“ (Leipzig, 1857) hingewiesen hat.

Diese Artikel, die aus einer eindeutig romantischen Perspektive geschrieben wurden, befürworteten eine Auffassung von der Oper als einem synthetischen Gesamtwerk, in dem die Musik untrennbar mit der dramatischen Handlung verbunden sein sollte. In dieser Hinsicht wird Weber mit Rossini verglichen: „... Es hat nie einen Komponisten gegeben, der eine solche Fülle von brillanten musikalischen Nummern gegeben hat wie Rossini, dessen charmantem Gezwitscher wir mit gleichem Vergnügen zuhören, ob wir es auf der Bühne, im Salon oder sogar, wenn wir es wagen, zu Hause hören. Im „Freischütz“ dagegen gibt es keine einzige Nummer, die, wenn sie von der Situation, zu der sie gehört, getrennt wird, nicht viel von ihrer Wirkung verliert“ (118, 314).

Eine Reihe wichtiger ästhetischer Probleme, die der russischen Musik durch die Opern von Rossini und Weber gestellt wurden, wurden in den folgenden Jahrzehnten theoretisch und schöpferisch gelöst.

4.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erschien auf der russischen Bühne eine ganze Reihe talentierter Opernsänger mit guten Stimm- und Bühneneigenschaften. Einige von ihnen konkurrierten erfolgreich mit berühmten italienischen und französischen Sängern und übertrafen sie sogar in Bezug auf das dramatische Spiel und die Fähigkeit, ein vollständiges, eindrucksvolles Bühnenbild zu schaffen. „Alle Opernkünstler haben damals gespielt“, schrieb Sotow (81, 2). Auch Arapow bezeugt dies, indem er betont, dass „damals von jedem Opernschauspieler unbedingt dramatisches Handeln verlangt wurde“ (7, 165).

Die unbestrittene Vormachtstellung auf der Opernbühne gehörte J. S. Sandunowa, die 1791 zum ersten Mal auf der Hofbühne auftrat und mit ihrer schönen Stimme, ihrer hervorragenden Bühnenerscheinung, ihrer Anmut und ihrer Leichtigkeit im Spiel die Aufmerksamkeit auf sich zog. Nach ihrer Übersiedlung nach Moskau im Jahr 1794 wurde sie schnell zu einem allgemeinen Publikumsliebling.

Als Künstlerin mit einer großen Bandbreite trat Sandunowa erfolgreich in der Oper und im Schauspiel auf, wobei sie die unterschiedlichsten Rollen verkörperte, aber besonders leicht und vollständig kam ihr Talent im Opernrepertoire zum Vorschein. Mit einer Stimme von enormem Umfang, die sich, nach Zeugenaussagen von Sotow, von der Note G der kleinen Oktave bis zur Note E der dritten Oktave erstreckte, konnte sie Sopran- und Mezzosopranpartien mit gleicher Leichtigkeit singen. „Sandunowas Methode“, bemerkt Sotow, „war rein italienisch und in der Färbung der Musik der Zeit“ (81, 3). Gleichzeitig hebt er die Ausdruckskraft des Gesangs der Künstlerin hervor, die in der Lage war, den rätselhaftesten virtuosen Rouladen einen Sinn zu geben.

Zu Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn trat Sandunowa als hervorragende Darstellerin von Rollen lebhafter, fröhlicher und heiterer Mädchen in italienischen komischen Opern hervor. Zeitgenossen nannten als ihre besten Rollen die des jungen Bauernmädchens Gita in Martin-y-Solers „Der seltene Fall“, die durchtriebene und verführerische Sirena in Salieris „Der venezianische Jahrmarkt“, der Serpina in „Die Magd als Herrin“ von Paisiello oder der Hauptfigur in seiner eigenen Oper „Die Müllerin“ als einige ihrer besten Leistungen, im russischen Repertoire ist sie als Anjuta in „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“ und als Bojarentochter Natalja in „Alte Weihnachten“ zu sehen.

Mit nicht weniger Erfolg trat Sandunowa auf der Konzertbühne auf und sang mit ungewöhnlicher Subtilität und Herzlichkeit russische Volkslieder.

Mit der Zeit vertiefte sich Sandunowas Talent und ihre künstlerische Rolle veränderte sich. In den Jahren des Vaterländischen Krieges trat sie weiterhin in russischen Opern auf – „St. Petersburger Gostiny Dwor“, „Der Sbitenverkäufer“ und „Alte Weihnachten“ - und begeisterte das Publikum mit einer wunderbaren Darbietung von Volksliedern. Auch mit patriotischen Divertissements, die direkt auf die Ereignisse der Kriegsjahre reagierten, hatte sie ungebrochenen Erfolg. Zu ihren besten künstlerischen Leistungen gehörte nach einhelliger Anerkennung der Zeitgenossen die Rolle der Primadonna einer reisenden Komödiantentruppe in den „Dorfsängerinnen“ von Fioravanti.

Aber die Rollen der zertrümmerten frivolen Mädchen oder der geschickten Soubretten reizten die Künstlerin nicht mehr, und vielleicht entsprachen sie auch nicht ihren äußeren Bühnenbedingungen. Doch selbst nachdem sie ihre mädchenhafte Figur verloren hatte, gelang es der Künstlerin, eine edle Statue, Schlankheit und äußere Attraktivität zu bewahren. Eine der Moskauer Zeitschriften nannte sie „majestätische Anmut“. F. A. Koni charakterisierte ihre Erscheinung und schrieb: „Sandunowa war von durchschnittlicher Größe und äußerst schlank. In allen ihren Bewegungen und ihrer Haltung kamen Adel und Würde zum Ausdruck“ (103, 100).

Alle, die über Sandunowa als Künstlerin sprachen, betonten die große Ausdruckskraft ihres Vortrags, der das Publikum an rührenden oder dramatischen Stellen oft zu Tränen rührte. Neben ihrem hohen stimmlichen Können fand man in ihr auch die Gabe einer tragischen Schauspielerin. In der Zeitschrift „Aglaja“ wurde Sandunowa mit dem Star der französischen Truppe verglichen: „Beide spielen in

Opern oft die gleichen Rollen - beide sind begabt, besitzen Kunst, - beide haben äußere Reize, eine schöne Stimme: - aber welcher Unterschied im Charakter dieser beiden Schauspielerinnen Die eine [Phyllis-Andrieu. - J. K.] beherrscht die Phantasie des Zuschauers, die andere - sein Herz. Die eine zeichnet sich durch die Lebendigkeit der Positionen aus, die andere durch die Darstellung der Leidenschaften. Das eine ist eine Hommage an die Augen, das andere - an die Verzückerung der Seele“⁴⁰.

⁴⁰ „Aglaja“, 1808, Teil 4, Buch 2, S. 45.

Nach 1812 kehrte Sandunowa auf die Petersburger Bühne zurück, wo sie eine Reihe starker dramatischer Bilder stolzer und unabhängiger Frauen schuf, die sich standhaft gegen Tyrannei und Gewalt wehren. So sang sie die Camille in Dalayracs Oper „Camille oder der Untergrund“, die Laura in seinem „Schloss von Montenero“, Lodoiska und Faniska in den gleichnamigen Opern von Kreutzer und Cherubini. In den Rezensionen dieser Aufführungen bemerkten die Kritiker das aufregende Spiel Sandunowas gerade in den akuten, angespannten Momenten der Handlung. Ebenso beeindruckend war ihre Darstellung der weiblichen Hauptrolle der Julia in Spontinis „La vestale“ und der Camilla in Cimarosas „Horatii et Curiatii“.

Als sie sich ihrem vierzigsten Geburtstag näherte, weigerte sich Sandunowa, die Rollen junger Heldinnen zu spielen, und verlegte sich auf Nebenrollen, und bald hörte sie auf, in der Oper aufzutreten, obwohl die stimmlichen und schauspielerischen Fähigkeiten der Künstlerin auf dem gleichen Stand waren. Im „Sohn des Vaterlandes“ von 1820 lesen wir: „Sandunowa ... hatte und hat keine Konkurrenten. Man kann sie mit Fug und Recht eine perfekte Sängerin nennen. Jetzt verlässt sie schon die Rolle der Jüngsten. Man muss ihr zugute halten, dass sie selbst ernste und komische Charaktere mit aller möglichen Kunst ausdrückt“ (193, 6-7).

Neben Sandunowa schmückte zu Beginn des Jahrhunderts ein hervorragender Bass die Moskauer Bühne: P. W. Slow, der mit ihr zusammen an das russische Theater in St. Petersburg wechselte, ein Mann von hoher Kultur, ein Student der Moskauer Universität, trat zunächst vor allem als dramatischer Schauspieler auf, widmete sich später aber fast ausschließlich der Oper. Seine vielseitigen künstlerischen Fähigkeiten erlaubten es ihm, sowohl Charakter- als auch dramatische und heroische Rollen zu spielen. Gleichzeitig bemerkte Slow im Spiel eine gewisse Zurückhaltung, einen Mangel an hellem und starkem Temperament, wie Schicharew es prägnant charakterisiert: „Er spielt in Tragödien, Dramen und Opern. Überall dort ist es gut, wo es nicht notwendig ist, sich zu ereifern“ (80, 109). In dem zitierten Artikel über das St. Petersburger russische Theater wird Slow als Opernschauspieler ausführlicher beschrieben: „Seine Stimme, ein leichter Bass, zeichnet sich durch Annehmlichkeit aus. Slow ist in der Lage, das Publikum mit den gegensätzlichsten Charakteren zu erfreuen: Jacob und Wodowos, Susanin und Der Müller wären ohne ihn verwaist“ (193, 7).

Diese Charakterisierung des Sängers wird auch von anderen Kritikern bestätigt. Die glückliche Kombination einer schönen, klangvollen Stimme mit herausragenden schauspielerischen Fähigkeiten ermöglichte es dem Sänger, ein in sich stimmiges und vollständiges Stimm- und Bühnenbild zu schaffen. Während seines zehnjährigen Aufenthalts an der St. Petersburger Oper sang Slow alle Basspartien in Opern russischer und ausländischer Komponisten. Er trat auch erfolgreich in patriotischen Divertissements der Kriegsjahre auf. Seine Darbietung der Couplets „Verteidiger von Petrows Stadt“ in der Aufführung „Ein Urlaub im Lager der alliierten Armeen“ erntete stets großen Beifall.

Zwei talentierte Opernsänger - der Tenor W. M. Samoilow und die Sopranistin S. W. Samoilowa, geborene Tschernikowa - traten in den 1800er Jahren auf der St. Petersburger Bühne auf. Der Sohn eines Kleinhändlers sang in seiner Jugend in der Moskauer Kirche Nikita des Märtyrers und zog dann nach St. Petersburg, wo er erstmals auch als Kirchensänger arbeitete (184, 51). Doch schon bald erregte er mit seiner schön timbrierten hohen, hellen Stimme Aufmerksamkeit und wurde ans Theater geholt. Am 21. Mai 1803 trat er zusammen mit seiner zukünftigen Frau Tschernikowa in dem Melodram „Das Urteil des Königs Salomon“ mit Musik von A. N. Titow auf. Einen Monat später debütierte der Sänger in der Rolle des Infanten in der Oper „Der seltene Fall“ von Martya y Soler und nahm bald den Platz des ersten Tenors in der russischen Truppe in St. Petersburg ein.

Als Sänger erhielt Samoilow sofort allgemeinen Beifall und wurde zum Liebling des Petersburger Publikums. In den ersten Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit wurden in der Presse oft die Unzulänglichkeiten des Bühnenspiels des jungen Premiers bemerkt, aber schon 1808 notierte das „Dramen Bulletin“: „Das Spiel des Herrn Samoilow ... gereicht ihm zur Ehre und beweist, dass er, in seiner Kunst engagiert, jene Vollkommenheit erreichen kann, die im Theater so selten ist, er versucht, beim Singen und Sprechen auf jene Ausrufe zu verzichten, die bei schlechten Sängern und Schauspielern, die das Talent ersetzen, manchmal einige Zuschauer zum Beifall zwingen, die ihre Ermutigung nicht schätzen“⁴¹.

⁴¹ „Dramen Bulletin“, 1808, Teil 2, Nr. 39, S. 103.

Durch harte Arbeit erreichte Samoilow nicht nur eine hohe gesangliche Perfektion, sondern auch eine glänzende, beeindruckende schauspielerische Leistung, indem er auf der Opernbühne eine ganze Galerie unterschiedlichster Charaktere schuf - komisch, dramatisch, heroisch⁴².

⁴² Laut Arapow wurde Samoilows Ausbildung zum Schauspieler speziell von A. A. Schachowskoi betreut, der den jungen Sänger in dramatischen Aufführungen spielen ließ, „um ihn an die Bühne zu gewöhnen und seine Diktion zu formen“ (7, 165).

Im Jahr 1820, als der Sänger in voller Blüte stand, schrieb der Autor des bereits zitierten Artikels in „Sohn des Vaterlandes“: „Smoilow hat einen sehr hohen Tenor. Dieser seltene Sänger und Schauspieler ist ein Beweis dafür, zu welchem Grad der Vollkommenheit man aufsteigen kann, wenn man die glücklichen Gaben der Natur mit Jagd und Anstrengung verbindet. Licinius, Simeon, Adolphus, Joconde zeugen von seinem hervorragenden Talent“ (193, 7).

Die Partie des römischen Feldherrn Licinius in Spontinis „La vestale“ erfordert eine große, kräftige und weit ausladende Stimme. Samoilow meisterte die rein stimmlichen Schwierigkeiten perfekt und beeindruckte gleichzeitig durch den maskulinen Adel seiner Erscheinung. Mit besonderer Kraft offenbarte sich die dramatische Begabung des Künstlers in den Opern „Romeo und Julia“ von Steibelt und „Vater und Tochter“ von Paer. Der Eindruck seines Spiels in der Schlussszene der ersten dieser Opern war, so der Rezensent, erstaunlich. In dem Moment, als der junge Romeo seine Geliebte atemlos sieht, „gleich sein Entsetzen, seine Verzweiflung nicht dem Spiel des Schauspielers: in dieser schrecklichen Minute war er ein wahrer Romeo“⁴³.

⁴³ „Wächter des Nordens“, 1817, Teil 1, Nr. 11, S. 360.

In Paers Oper spielte Samoilow mit außergewöhnlicher psychologischer Authentizität die Rolle eines unglücklichen Vaters, der über den Verlust seiner einzigen geliebten Tochter verzweifelt ist. Einer der Höhepunkte der Handlung war die Szene, in der er bei der Begegnung mit seiner totgeglaubten Tochter diese nicht erkennt und erst allmählich wieder zu Verstand kommt. O. Somow vergleicht Samoilow in dieser Rolle mit dem berühmten italienischen Sänger F. Pellegrini, für den das Stück geschrieben wurde, und gibt dem russischen Künstler den Vorzug: „Samoilow, der eine angenehme, biegsame Stimme besitzt, stand Pellegrini in diesem Duett nicht nach und übertraf ihn unvergleichlich durch sein einzigartiges, meisterhaftes Spiel während der gesamten Fortsetzung des Stücks“ (191, 281). Samoilows riesiges Repertoire umfasste etwa 50 Opernrollen.

Die Tochter eines Sängers und Inspektors der St. Petersburger Oper trat bereits als Schülerin der Theaterschule auf die Bühne. Als Opernschauspielerin debütierte sie 1804 in den „Dorfsängern“ und wurde von der Presse gelobt. Schicharew berichtet über das Lob des Leiters der deutschen Truppe über die Darbietung der Sängerin in der Rolle der Lesta in „Rusalka“: „Schteinsberg sagt, dass in St. Petersburg die Meerjungfrau von Tschernikowa, einer Schülerin der Theaterschule, unvergleichlich gespielt wird, und dass eine solche Schauspielerin in der Rolle der Meerjungfrau noch nie gesehen wurde, zumindest nicht in Wien oder Berlin“ (80, 18-19).

Von diesem Zeitpunkt an wurde Tschernikowa zur regelmäßigen Partnerin ihres zukünftigen Mannes und erhielt die weiblichen Hauptrollen in den meisten Opern, die auf der russischen Bühne in St. Petersburg aufgeführt wurden. Die Kritiker bemerkten nicht nur ihre sympathische Stimme, sondern auch ihr schauspielerisches Talent. Besonders gut gelang ihr die Darstellung komischer Rollen oder Partien naiver und schlichter junger Mädchen, die in der im 19. Jahrhundert existierenden Klassifikation der Schauspielerrollen mit dem französischen Wort *ingénu* (*Naive*)⁴⁴ bezeichnet wurden.

⁴⁴ Nach der Aussage von Schicharew war Dmitrewski der Meinung, dass Samoilowa eine hervorragende komödiantische Schauspielerin für die Rolle der Soubrette hätte sein können, wenn sie nicht den Weg der Opernsängerin gewählt hätte (80, 311).

„Eine ausgezeichnete Schauspielerin und eine recht gute Sängerin ... Sie weiß auch, wie man das Publikum mit nationalen Arien wie „Am Ufer des Flusses“ oder „Mädel, mein Mädel“ begeistert“, so charakterisiert sie ein Zeitgenosse (193, 8-9). Zu ihren Partien gehören Printa in „Fürst Unsichtbar“, Rusida in „Ilja der Recke“, Virginia in „Paul und Virginia“, Mascha in „Iwan Susanin“. Sie spielte auch die Hauptrollen in komischen Opern von Boieldieu, Paisiello, Rossini und anderen ausländischen Komponisten.

Die Primadonna der russischen Operntruppe in St. Petersburg in den Jahren 1808-1812 war Josephine Fodor-Mainvielle, später eine der berühmten europäischen Sängerinnen, die mit großem Erfolg in Frankreich, England und Italien auftrat, und damals eine sehr junge, unerfahrene Künstlerin. Die Tochter des französischen Geigers I. A. Fodor, der in den Diensten des russischen Hofes stand, lebte seit ihrem dritten Lebensjahr in Russland und sprach nach Aussagen von Zeitgenossen Russisch so fließend wie ihre Muttersprache⁴⁵. Nachdem sie unter der Leitung von Cavo eine musikalische Ausbildung erhalten hatte, debütierte sie Anfang 1808 auf der russischen Bühne in der Oper „Dorfsänger“. „...Frau Fodors Stimme“, schreibt Arapow, „war ein sehr hoher Sopran, sehr einfühlsam, in Verbindung mit der italienischen Methode“ (7, 183). Im Jahr 1811 tourte Fodor durch Moskau und wurde, so der berühmte Tänzer und Ballettmeister A. P. Gluschkowski, „ausgezeichnet....“

durch ihre wunderbare Stimme und ihre schöne Art zu singen“ (55, 183). Sie sang die Hauptrollen hauptsächlich in übersetzten französischen und italienischen Opern, trat aber auch manchmal im russischen Repertoire auf (z. B. die Rolle der Zauberin Zlomeka in „Ilja der Recke“). Nachdem sie den französischen Schauspieler Mainvielle geheiratet hatte, verließ Fodor Russland und kehrte nie wieder zurück.

1814 debütierte N. S. Semjonowa⁴⁶ in einer Opernrolle (sie wurde Semjonowa „die Jüngere“ genannt, im Gegensatz zu ihrer älteren Schwester, der herausragenden Tragödienschauspielerin J. S. Semjonowa).

⁴⁶ Zuvor hatte N. S. Semjonowa bereits mehrere Jahre lang als Theaterschauspielerin auf der Bühne gestanden.

Dank ihrer attraktiven Erscheinung, ihrer Anmut und Grazie genoss die jüngere Semenowa großen Erfolg beim St. Petersburger Publikum. Gleichzeitig rief ihre Kunst bei den strengen und anspruchsvollen Kennern eine kritische Haltung hervor. Ohne ihre schauspielerischen und stimmlichen Leistungen in Abrede zu stellen, wiesen sie auf die in den Darbietungen der Künstlerin spürbaren Unzulänglichkeiten der Schule hin, auf eine manchmal schlecht durchdachte und leichtgewichtige Interpretation von Bildern. Sotow schrieb über Semjonowa in seinen Erinnerungen: „Die Unentschlossenheit, sich von den frühen Jahren der Jugend an der Opernrolle zuzuordnen, war der Fehler, dass sie spät anfang, singen zu lernen, - und wegen ihrer Stimme mit all der Anmut, Klangfülle und Weite nicht schon jene Flexibilität erwerben konnte, die für viele Rollen nötig war. Aber im Spielen war sie bald auf der ersten Stufe und verbesserte sich kontinuierlich“ (83, 33). Sotows Parallele zwischen den beiden Semjonow-Schwestern ist kurios: „Die eine ist unnachahmlich in ihrer Kunst, versetzt uns in Erstaunen, führt uns zu Entzücken und Verwunderung, die andere ruft angenehme Gefühle der Zärtlichkeit, Zufriedenheit und Liebe hervor; die eine fasziniert unsere Phantasie, die andere berührt unser Herz; die eine könnte das Bild der Melpomene sein, die andere ist keine Muse, sondern Anmut...“ (84, 122). Bei allem äußeren Charme und aller schauspielerischen Leichtigkeit waren die künstlerischen Möglichkeiten der jungen Semjonowa begrenzt. In dramatischen Rollen konnte sie dem Vergleich mit Sandunowa nicht standhalten, deren Hauptrollen ihr übertragen wurden, nachdem diese herausragende Künstlerin in der russischen Operntruppe in eine Nebenrolle gedrängt worden war.

1815 debütierte die junge Theaterschülerin E. J. Worobjowa, inzwischen verheiratete Sosnizkaja, Tochter des berühmten Komödienschauspielers und Sängers, in Cavos' „Iwan Susanin“. Worobjowas Auftritt als Susanins kleiner Sohn Alexej war ein großer Erfolg und machte sie sofort bekannt. Laut Sotow war sie „ein wahrer Diamant in dieser Oper, und die ganze Stadt kam, um sie zu sehen“ (86, 42). Zeitgenossen verglichen sie manchmal mit N. S. Semjonowa und fanden Gemeinsamkeiten in ihrer Begabung, aber als Sängerin war Worobjowa stärker, obwohl sie nicht über glänzende stimmliche Daten verfügte: „Sosnizkaja, die keine große Stimme hat, entschädigt dieses Manko mit einer guten Gesangsmethode und attraktivem Spiel. In vielen Rollen ist sie eine Konkurrentin von Semjonowa: das liegt an ihren fröhlichen und einfachherzigen Charakteren“ (193, 8). Semjonowa übertraf Worobjowa-Sosnizkaja an äußerer Brillanz des Spiels, Eleganz und Schönheit, aber sie war aufrichtiger und direkter.

Ein Jahr vor Worobjowa trat G. F. Klimowski (Iwanizki) auf der Bühne des Petersburger Theaters auf – ein Sänger mit einer kleinen, aber angenehmen, weichen Tenorstimme, der einige der Rollen von Samoillow übernommen hatte. Von seinen stimmlichen Eigenschaften und seinen Bühnenfähigkeiten her stand er diesem berühmten Künstler sicherlich in nichts nach. Die Bandbreite seiner schauspielerischen Fähigkeiten war relativ gering. Am besten war er in der Lage, lyrische Rollen zu spielen, obwohl die Bedingungen der Arbeit im Theater ihn zwangen, manchmal auch in heroischen oder dramatischen Rollen zu agieren (z. B. Publius Horaz in „Horatii et Curiatii“ Chimarosa, Max in „Der Freischütz“). Die Schauspielkarriere von Klimowski war nicht von langer Dauer. Im Jahr 1828 musste er die Bühne verlassen, weil er seine Stimme verloren hatte.

Zu den weiteren Künstlern der russischen Oper gehören die talentierte Darstellerin von Charakterrollen E. Karaikina, die später den Nachnamen ihres Mannes - des Schauspielers und Regisseurs M. S. Lebedew - annahm; D. Bolina, die vielversprechend war, aber die Bühne früh verließ⁴⁷; der bemerkenswerte Komödiendarsteller A. G. Ponomarew, der erfolgreich in der Oper auftrat, obwohl ihm eine echte Gesangsstimme fehlte.

⁴⁷ Das weitere traurige Schicksal des Künstlers wird von F. F. Vigel (34, 886) beschrieben.

In den 20er Jahren traten auf der Petersburger Opernbühne der Tenor W. A. Schemajew und der Bass A. G. Jefremow auf, der den Platz des verstorbenen Slowow einnahm.

In der Moskauer Truppe traten neben so herausragenden Künstlern wie Sandunowa und Slow erfolgreich auf: die junge, fähige Sängerin J. A. Nassowa, die mit ihrer Darstellung der Rolle der Lesga in „Rusalka“⁴⁸ Aufmerksamkeit erregte, zwei Schwestern aus der Leibeigenen-Truppe von Stolypin: M. I. Budenbrok, die in den weiblichen Hauptrollen auftrat, und A. I. Lissizyna - eine hervorragende Darstellerin von Charakterrollen⁴⁹; A. Subow und J. J. Sokolow⁵⁰, die das gesamte Tenor-Hauptrepertoire sangen; M. N. Wolkow, ein Liebling des Moskauer Publikums, Bass-Buffero.

⁴⁸ Schicharew charakterisiert sie so: „Eine reizende Operschauspielerin, die noch besser wäre, wenn jemand sie einstellen würde. Eine reine Natur, keinen Groschen an Weiblichkeit und eine schöne Stimme“ (60, 110).

⁴⁹ Bald zog A. I. Lissizyna nach St. Petersburg, wo sie in der Oper „Der Liebesbrief“ von Cavos in der Rolle der Gutsbesitzerin Wetlugina debütierte. Das „Dramen Bulletin“ reagierte so auf ihr Debüt: „Sie spielte hervorragend, jede Aussage war von ihr durchdacht, das ganze Spiel war natürlich, lebendig und beseelte sozusagen alle Erscheinungen, in denen sie auftrat. Ihre Stimme war stark und glaubwürdig..... Kurzum, diese Schauspielerin, die noch nicht 25 Jahre alt ist, kann eine Zierde für unser Theater sein ...“ (1808, Teil 2, Nr. 39, S. 101-102).

⁵⁰ „Sokolow (Jakow Jakowlewitsch), in erster Linie ein Sänger“, erinnerte sich P. N. Arapow, „war in der Oper bemerkenswert: er verkörperte den Grafen Armand (in „Der Wasserträger“) und viele andere Rollen, die auf Tenorpartien basierten“ (8, 52).

Nach 1812, als eine Gruppe von Moskauer Künstlern unter der Leitung von Sandunowa und Slow auf die St. Petersburger Bühne wechselte, ging das Niveau der

Moskauer Theaterkultur deutlich zurück. Erst gegen Ende des zweiten Jahrzehnts wurden sowohl die Schauspiel- als auch die Operntruppen der alten Hauptstadt mit neuen jungen Kräften aufgefüllt. Die weiblichen Hauptrollen gingen an die junge Sängerin J. Phyllis, die „für hohe und brillante musikalische Rollen“ (P. N. Arapow) eingesetzt wurde. Die Tochter der französischen Sängerin Phyllis-Andrieu, die zu Beginn des Jahrhunderts mit großem Erfolg in Russland auftrat, wurde in Russland geboren und sprach fließend Russisch. Arapow bemerkt über ihre schauspielerischen Fähigkeiten, dass „Geschicklichkeit und Kunst in ihrem Spiel glänzten“ (8, 85).

Anfang der 20er Jahre trat P. A. Bulachow, ein beliebter Sänger, der einige Jahre lang hauptsächlich Tenorpartien gesungen hatte, zum ersten Mal auf der Moskauer Opernbühne auf. Kurioserweise trat er zusammen mit M. S. Schepkin in „Der Müller“ 1824 auf⁵¹.

⁵¹ Der große russische Schauspieler trat auch in anderen Opern auf, insbesondere spielte er die Hauptrolle in der Oper „Fedul und seine Kinder“ und nahm an der Aufführung von Méhuls komischer Oper „Le tresor supposé“ („Der Schatzgräber“) teil. Siehe: „Moskauer Wedomosti“, 1824, 17. Mai, 6. September.

An der Aufführung des feierlichen Prologs bei der Eröffnung des Bolschoi-Theaters 1826 nahm der dem Moskauer Publikum noch unbekannt Sängers N. W. Lawrow teil, der im selben Jahr die Rolle des Kaspar im „Freischütz“ sang. Mit seinem schönen Gesangsbass und seinem schauspielerischen Talent schuf er in der zweiten Hälfte der 20er und in den 30er Jahren eine Reihe von ausdrucksstarken Darstellungen in in- und ausländischen Opern.

5.

Die Theaterkultur verbreitete sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts weit über St. Petersburg und Moskau hinaus und erreichte abgelegene Orte in Ostsibirien und im Süden des europäischen Teils des Landes bis nach Pensa und Odessa. Mehr oder weniger ständige Theater entstanden in Nischni Nowgorod, Tula, Rjasan, Kaluga, Woronesch, Orel, Kursk, Jaroslawl, Kasan, Irkutsk, in der Ukraine in Kiew, Charkow, Poltawa und anderen Städten. Gleichzeitig erweitert sich die Zusammensetzung des Publikums, das Theater wird nicht nur für einen begrenzten Kreis von privilegierten adligen Zuschauern zugänglich, sondern auch für ein demokratischeres Publikum. In den Zuschauerräumen vieler Provinztheater sah man Kaufleute in leichten Herrenmänteln, die ihre Zustimmung zu den Künstlern energisch zum Ausdruck brachten, indem sie Geldbörsen auf die Bühne warfen, sowie Beamte in Uniformen und junge Studenten.

Die Leibeigenen-Theater spielten weiterhin eine wichtige Rolle, aber ihre Lage und innere Struktur änderten sich erheblich. „Die Zahl der Leibeigenen-Theater in Moskau und den Lehen bei Moskau nimmt ab“, schreibt der Forscher des russischen Provinztheaters, „aber ihre Gesamtzahl in Russland nimmt zu. Besonders viele von ihnen gibt es in den ländlichen Gebieten des Landes - in den Provinzen Kursk, Orel, Pensa, Poltawa“ (101, 216).

Die meisten Leibeigenen-Theater wurden zu kommerziellen Theatern umgewandelt. Sie wurden in der Regel nicht so sehr zur Unterhaltung des Hausherrn und seiner Gäste, sondern zum Zweck des materiellen Gewinns eingerichtet. Das Theater wurde zu einer der Einnahmequellen, neben Abfindungen, dem Bau von Brennereien usw. Es wurde hauptsächlich von Leibeigenen gespielt, die in ihrer Position völlig machtlos und von der Willkür des Gutsherrn abhängig waren. Es gibt viele Berichte über die Demütigungen, schweren Strafen und Schläge, denen diese unglücklichen „Diener der Musen“, die ihrem Herrn nicht gefielen, ausgesetzt waren. Die unmenschliche Grausamkeit, die Arroganz und die Korruption des Besitzers des Leibeigenen-Theaters in Orel, Graf S. M. Kamenski, spiegeln sich in der Literatur wider („Die diebische Elster“ von Herzen, „Der Toupetkünstler“ von Leskow).

I. M. Dolgorukow schrieb nach einem Besuch des Theaters von N. G. Schachowski in Nischni Nowgorod im Jahr 1813: „Was kann man von einem unangreifbaren Sklaven erwarten, den man nach Belieben auspeitschen und auf den Stuhl setzen kann? Daher spielt seine (Schachowskis) Schar von Schauspielern, von denen es viele gibt, genau so, wie ein Ochse eine Last trägt, wenn ein Tscherkesse ihn mit einer Rute antreibt“ (76, 104-105). Dennoch gab es unter den Leibeigenen-Schauspielern sehr talentierte Leute, die sich einen Namen machten und großen Erfolg beim Publikum hatten.

In einigen Provinzstädten wurden spezielle Theatergebäude gebaut, die wenig Ähnlichkeit mit den luxuriösen Herrentheatern wie dem von Scheremetew in Ostankin oder dem von Jussupow in Archangelsk hatten, mit einer prächtig ausgestatteten großen Bühne und einem winzigen Zuschauerraum, der für einen engen Kreis ausgewählter Besucher gedacht war. Die neuen Besitzer wollten, dass das Theater ein größeres Publikum aufnehmen konnte, das den Eintritt bezahlte, und legten keinen großen Wert auf Komfort. So gab es im Nischni Nowgoroder Schachowski-Theater siebenundzwanzig Logen, die jeweils vier bis sechs Personen Platz boten, fünfzig Stühle, ein Parterre für hundert Personen und die Galerie, die manchmal mit bis zu zweihundert Zuschauern gefüllt war. Das Prinzip der Struktur des Zuschauerraums wurde von den Theatern der Hauptstadt kopiert und entsprach ganz der sozialen Differenzierung des damaligen Theaterpublikums: die Logen und Stühle wurden von privilegierten adligen Zuschauern besetzt, auf den Bänken des Parterres saßen in der Regel Kaufleute, und die Galerie wurde von den Armen eingenommen, die nicht in der Lage waren, für das Vergnügen der Theaterspektakel teuer zu bezahlen. Aber was die Ausstattung der Säle und die Bequemlichkeit für das Publikum anbelangt, konnten sich die Provinztheater dieses Typs in keiner Weise mit St. Petersburg oder Moskau messen. Einer der alten Nischni Nowgoroder schrieb über das Schachowski-Theater, das später in die Hände zweier Unternehmer, Rasputin und Klimow, überging: „Ich selbst erinnere mich lebhaft an diesen düsteren, plumpen Bau, mit dem Geruch von Lampenöl noch auf der Straße, mit dicken, ohne rhetorische Feinheiten, weiß gekalkten Balken, die die stallförmigen Logen zusammenhielten und das Dach stützten, mit jener geschwärzten Tür hinter der Bühne, geschwärzt vom Verfall und vom Ruß der Lampen...“ (44, 15).

Neben den Leibeigenen-Theatern, die auf eine kommerzielle Basis gestellt wurden, entwickelte sich ein privates Unternehmen, das von Amateurtheatermachern aus der Kaufmannsschicht, manchmal von reisenden Schauspielern und sogar von Militärs geleitet wurde. Im Jahr 1803 eröffnete der „Kaufmannssohn“ W. P. Soldatow in Irkutsk ein Theater „für das ganze Publikum“, das später von zwei Exilanten - Gortschakow und Schubin - geleitet wurde. Die Rolle der politischen Exilanten bei der Entwicklung der Theater- und Musikkultur in den sibirischen Städten ist noch nicht vollständig

erforscht worden. Neben diesen beiden Leitern des Irkutsker Theaters gab es auch Exilanten im Orchester, die an dessen Aufführungen teilnahmen. Nach Angaben des Forschers „war das Theater immer voll und konnte nicht einmal diejenigen aufnehmen, die es besuchen wollten“ (125, 23). Es gab noch ein weiteres Theater in Irkutsk, das Aufführungen auf dem Marktplatz veranstaltete.

Im selben Jahr wurde in Kasan ein Unternehmen des pensionierten Gardeleutnants P. P. Jessipow gegründet und für seine Aufführungen ein Gebäude mit zwei Logenreihen, Sesseln, einem Parterre und einer Galerie errichtet. Die Existenzbedingungen des Theaters erwiesen sich jedoch als schwierig, so dass es bald verfiel und nach einem Brand, der 1815 ganze Stadtteile zerstörte, ganz geschlossen wurde (107, 40).

1808 gründeten die Brüder A. J. und M. J. Barsow, die aus Leibeigenenfamilien stammten, ein Theater in Kursk. Die Truppe, die das Recht erhielt, in den Räumen der Adelsversammlung aufzutreten, wurde ebenfalls von Leibeigenen dominiert (101, 225- 226). In diesem Theater spielte Schtschepkin, der an der Inszenierung von M. Portogallis Oper „Der Schornsteinfegerfürst und der Fürst Schornsteinfeger“ teilnahm.

Die Truppe von O. I. Kalinowski trat in Charkow auf, mit dem 1814 I. F. Stein, ein „Tanzlehrer“, der mehrere Ballette inszenierte, in das Unternehmen eintrat. Die Dinge liefen offenbar gut für sie, denn innerhalb von zwei Jahren konnten die Besitzer der Truppe ihr eigenes Theatergebäude bauen. Dann wurde ein Theater in Poltawa eröffnet, in dem einige der Charkower Schauspieler, darunter auch Schtschepkin, auftraten. Die Existenz des Theaters in Poltawa war jedoch nur von kurzer Dauer, und nach drei Jahren löste es sich auf⁵².

⁵² Für dieses Theater schrieb I. P. Kotljarewskyj „Natalka Poltawka“ und „Soldaten-Zauberer“, die zur ersten ukrainischen Nationaloper wurde.

Seit 1804 traten in Odessa zunächst Amateure und dann ausländische Gasttruppen auf. Im Jahr 1811 trat die Leibeigenen-Truppe von Schachowski hier auf. Aber zu dieser Zeit hatte sich die italienische Oper unter der Leitung des Sängers Zamboni (Bass-Buffer), der später in Moskau auftrat, in der Stadt etabliert. P. I. Schalikow spricht über ihn als Künstler: „... Herr Zamboni ist ein sehr guter Schauspieler, der alle Qualitäten für seine Rolle besitzt und sich der Grenzen bewusst ist, die für eine Schar von Schauspielern so unmerklich zwischen lustig und albern, lustig und niedrig liegen“⁵³.

⁵³ „Moskauer Wedomosti“, 1821, 21. Dezember.

Den Platz der Primadonna nahm seine Tochter Gustavina ein, die über stimmliche und bühnentechnische Daten verfügte. Die Aufführungen der italienischen Truppe begannen 1809 in einem neuen Theatergebäude, das in einem strengen klassischen Stil erbaut wurde und dem Aussehen antiker Tempel ähnelte. Die Architektur und die Innenausstattung des Theaters entsprachen den Ansprüchen einer reichen Handelsstadt, die das Verwaltungszentrum der Region Noworossiski war. Die Aufführungen der Zamboni-Truppe dauerten bis 1820, und ein Jahr später wurde sie durch eine andere italienische Truppe ersetzt, deren Repertoire neben Werken des 18. Jahrhunderts auch Opern von Rossini umfasste. Puschkin hatte die Gelegenheit, den Aufführungen dieser Truppe beizuwohnen, und beschrieb seine Eindrücke von ihnen begeistert in den berühmten Zeilen von „Eugen Onegin“.

Die Dominanz der italienischen Oper, die lange Zeit den Geschmack des Publikums in Odessa traf, verzögerte die Entwicklung des russischen Theaters in dieser Stadt.

Erst 1827 trat hier die bereits bekannte Schtein'sche Truppe auf, deren Aufführungen sich mit den italienischen abwechselten.

Die Verbreitung der Theaterkultur in den russischen Provinzen wurde auch durch reisende Künstlergruppen gefördert. Polnische Truppen traten von Zeit zu Zeit in der Ukraine und in den südrussischen Provinzen auf und spielten sowohl westeuropäische als auch eigene nationale Stücke. Eine solche Truppe reiste 1803 nach Moskau, wo sie auf der Bühne des Petrowski-Theaters die Opern „Die Krakauer“⁵⁴ und Paisiellos „La frascatana“ aufführte.

⁵⁴ Eine der frühesten polnischen Nationalopern, „Krakauer und Hochländer“, Text von W. Bogusławski, Musik von J. Stefani, wurde 1794 in Warschau aufgeführt.

Alle oben genannten Theater hatten nicht nur Dramen und Komödien, sondern auch Opern in ihrem Repertoire. Natürlich bestand dieses Repertoire hauptsächlich aus Werken, die auf den Bühnen der Hauptstadt aufgeführt wurden, wobei jedes Theater das auswählte, was seinen Möglichkeiten entsprach. Die meistgespielten russischen komischen Opern waren „Der Müller“, „Der Sbitenverkäufer“, „Der Geizige“, „Der Gostiny Dwor“, „Unglück wegen einer Kutsche“, „Alte Weihnachten“. Es gab auch neuere Werke: „Die Jungfernfeier oder Die Hochzeit des Filatkin“ von A. N. Titow (mobiles Theater Lentowski, Sitz in Kiew; erschienen 1811), „Die Bauern oder die Versammlung der Ungebetenen“ (Charkower Truppe Kalinowski und Schtein). Einige Theater wandten sich auch dem ausländischen Opernrepertoire zu, vor allem dem französischen und italienischen. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang das Theater von Schachowski in Nischni Nowgorod, das „Der seltene Fall“, „Der Baum der Diana“ von Martin y Soler, „Der Kalif von Bagdad“ von Boaldieu, „Sandrillona“ von Steibelt und sogar „Die Zauberflöte“ von Mozart aufführte (44, 14).

Die Informationen über das Repertoire der meisten Provinztheater sind unvollständig und bruchstückhaft. Am wertvollsten sind die Materialien über die Tätigkeit des Pensaer Leibeigenen-Theaters im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts, die M. N. Molebnow finden konnte (siehe: 128).

Ein ständiges, der Öffentlichkeit zugängliches Theater wurde 1806 in Pensa von dem Saratower Gutsbesitzer G. W. Gladkow gegründet, der sich durch seinen Unternehmungsgeist und sein Geschick in allen Arten von Handelsgeschäften auszeichnete, und ging nach seinem Tod Anfang der 20er Jahre in die Hände seines Sohnes W. G. Gladkow über. „Wenn Ende des 18. Jahrhunderts das Theater in Pensa ein adeliges Vergnügen war und in dem dafür errichteten Gebäude nur gelegentlich Gastspiele professioneller Truppen stattfanden, so war das Leibeigenen-Theater der Gladkows ein kommerzielles Unternehmen, das vom Gutsherrn zum Zweck der Gewinnung von Einnahmen organisiert wurde“ (128, 241).

Die Situation der Künstler im Theater der Gladkows war nicht besser als in anderen Leibeigenen-Theatern dieser Art: hier herrschte die gleiche grobe Willkür, Grausamkeit und Erniedrigung der Menschenwürde, die einige Mitglieder der Truppe sogar zur Flucht vor ihrem Herrn zwang. Die Gladkows errichteten auch ein Theatergebäude, das dem üblichen Typus der kommerziellen Provinztheater entsprach.

Das Repertoire des Pensaer Theaters war äußerst umfangreich und vielfältig, und nur das Schachowski-Theater in Nischni kam ihm in dieser Hinsicht nahe. In den Beständen des Pensaer Gebietsstaatsarchivs fand Molebnow vollständige Listen aller Stücke, die 1806, 1811 und 1813 im Gladkow-Theater aufgeführt wurden. Die auf ihrer Grundlage erstellte Repertoiretabelle ergibt ein höchst interessantes Bild.

Insgesamt weist die Tabelle 190 Titel auf. Der größte Teil davon sind Komödien, gefolgt von Opern (39), Dramen (29) und an letzter Stelle Tragödien (19), was im Allgemeinen dem Verhältnis der verschiedenen Theatergattungen auf den Bühnen der russischen „städtischen“ Theater im späten 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts entspricht.⁵⁵

⁵⁵ Siehe die Übersicht über das Repertoire des Petrowski-Theaters (216, 222-250).

Neben den bereits erwähnten Opern wurden im Pensaer Theater auch „Rosana und Ljubim“ von Kerzelli aufgeführt, „Rusalka“ (die ersten beiden Teile), „Sémira und Azor“ und „Zwei Geizige“ von Gretry, „Die Magd als Herrin“, „Nina oder Die Liebesnärin“, „Der vermeintliche Liebhaber“, „Die Wurstmacher“ von Paisiello, „Die Dorfsänger“ von Fioravanti, „Doktor und Apotheker“ von Dittersdorf und andere.

Wir wissen sehr wenig darüber, wie all diese Opern auf den Provinzbühnen aufgeführt wurden. Es wäre schwierig, bedeutende künstlerische Leistungen zu erwarten, wenn die Schauspieler Zwangsarbeiter oder Amateure waren, die keine Schule durchlaufen hatten, kaum etwas wussten und ihre Rollen oft nach dem Gehör lernten. Die Gestaltung der Aufführungen war primitiv und hastig, aber für das unprätentiöse Publikum, das nicht an aufwändige Theaterspektakel gewöhnt war, durchaus zufriedenstellend. Der berühmte ukrainische Schriftsteller G. F. Kwitka-Osnowjanenko, Autor eines interessanten Essays über die Anfangszeit des Theaters in Charkow, beschreibt bildhaft die erste Opernaufführung in dieser Stadt, für die der allgegenwärtige „Müller“ ausgewählt wurde: „Die Schauspieler sangen nach dem Gehör, d.h. hinter der Geige des Dirigenten, und für Anjuta wurde ein Junge aus dem Klassensingzimmer ausgewählt⁵⁶.

⁵⁶ Schüler eines Gymnasiums, an dem es einen Chor und ein Orchester gab, die an Theateraufführungen teilnahmen.

Der Mechaniker richtete eine Mühle mit Spinnrad ein, ein Pferd mit beweglichen Beinen; es gab etwas zu sehen! Aber als im weiteren Verlauf der Aufführung ein großer roter Ball hinter einem grünen Berg auftauchte und die Schauspieler sagten: „Es ist der Mond, der aufgegangen ist“, da erschütterte der Applaus die Luft!..“ (98, 487).

Später jedoch, als in Charkow Truppen aus professionellen Künstlern auftraten, änderte sich der Charakter der Aufführungen, und es wurde möglich, Opern und Ballette in ihrer heutigen Form und mit entsprechender Dekoration aufzuführen. Derselbe Autor schreibt über den Besitzer und Direktor des Charkower Theaters in den 1810er Jahren, Schein: „Aus allen freien Theatern lädt er die besten Schauspieler ein, aus Moskau die Truppe von Posenjakow, Schauspielerinnen, und gibt ausgezeichnete Vorstellungen“ (98, 497).

Große Leibeigenen-Theater wie die Schachowski-Betriebe in Nischni Nowgorod oder die Gladkow-Betriebe in Pensa hatten natürlich mehr Produktionsmöglichkeiten als "freie Unternehmer". Da diese Theater jedoch zu einer Einnahmequelle für die Grundherren wurden, wurde die Wirtschaft auch in dieser Hinsicht beobachtet. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die Zeit der luxuriösen Theateraufführungen, die manchmal sogar den Glanz und die Pracht der Hofaufführungen übertrafen, vorbei. Trotz der fortgesetzten Ausbeutung der Leibeigenen veränderte sich die soziale Struktur der Guts-Theater ebenso wie das Bild des Publikums, das in gewisser Weise weniger anspruchsvoll, aber auch empfänglicher war und auf alles, was sich auf der Bühne abspielte, warmherzig und direkt reagierte.

Trotz aller Schrecken, die mit der sklavischen Abhängigkeit des Künstlers von den Launen seines Besitzers verbunden waren, spielten die Leibeigenen-Theater in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine gewisse erzieherische Rolle. Man kann sich zumindest auf das Zeugnis von Belinski berufen, der sich an die Ehrfurcht erinnerte, mit der er in seinen Gymnasialjahren das Gladkow-Theater in Pensa betrat, ohne das ganze Drumherum zu kennen, und in jedem Schauspieler „einen Priester der hohen Kunst“ sah, der durch die Kraft seines Talents „die gehorsame Menge sowohl zum Weinen als auch zum Lachen bringt ... in ihr edle Gefühle, hohe Gedanken erregt ... die Liebe zum Guten und den Abscheu vor dem Bösen gebiert ...“ (18, 620).

Aber es sind nur wenige Informationen über diejenigen erhalten, die der junge Belinski so verehrte und die den Erfolg der Theateraufführungen ausmachten. Zufällig erreichten uns die Namen einiger Schauspieler des Schachowski-Theaters in Nischni Nowgorod. Unter ihnen ist J. Sawidow, der „mit dramatischem Talent noch Fähigkeiten als Baritonsänger, Musiker, Komponist und Ballettmeister“ verband, A. J. Jerschow, „Komödiant und Baritonsänger“. „Aber die Hauptdekoration der damaligen Szene“, schreibt der erste Historiker des Nischni Nowgoroder Theaters, „waren die Sängerin Rosa und Herr Poljakow“ (44, 14). Es ist anzunehmen, dass es sich bei Rosa um das Pseudonym einer Operndiva aus der Leibeigenenschaft handelt, die, wie in den Theatern der Gutsherren üblich, unter einem Decknamen auftrat. Da Poljakows Nachname mit dem Buchstaben „g“ (Herr) beginnt, sollten wir ihn als Freiberufler und nicht als Leibeigenenschauspieler betrachten.

Aus der Truppe von Schachowski stammte offenbar D. Moskwitschi, der Regisseur der ersten Operaufführung in Charkow. Seine Frau Lisaweta Gawrilowna, oft einfach nur Liska genannt, trat ebenfalls mit großem Erfolg auf der Bühne des Charkower Theaters auf. G. F. Kwitka erzählt, wie enthusiastisch der Auftritt der ersten weiblichen Schauspielerin vor dem Publikum aufgenommen wurde: „Aber es kam „Anjuta“ heraus. Oh Apollo!!! Was gab es hier nicht alles! Die einzige Frau auf der Bühne, und eine junge Frau dazu, mit schwarzen, lebendigen Augen, geschickt spielend, sehr liebenswürdig, reizend singend, mit schnellem Blick die Sitzenden in den Sesseln umblickend... alles war außer sich vor Begeisterung“ (98, 489).

M. N. Moleonow schreibt in seiner Studie über das Pensaer Theater: „Das Publikum des Gladkow-Theaters in Pensa erinnerte sich vor allem an zwei Schauspieler-Tragödien: den Leibeigenen Grigori Sulejmanow und einen Amateurschauspieler aus dem Beamtenkreis Burdajew. Der erste von ihnen zeichnete sich in der Aufführung durch übertriebene Mimik, große Gesten, lautes Deklamieren aus ... Unter den lokalen Theaterliebhabern genoss Sulejmanow den Ruf eines guten Schauspielers und entsprach durchaus den Anforderungen und dem Geschmack der lokalen Bürger“ (128, 260). Ein weiterer „Star“ des Pensaer Theaters war eine gewisse „Sascha“, die auch die Geliebte des Barons war, was sie jedoch nicht vor Schlägen verschonte. „Sascha ist die beste Sängerin in der Truppe von Gladkow. Wjasemski sah sie am 8. Januar 1828, als sie „Die unbewohnte Insel“, „Der kosakische Offizier“ und ein Divertissement mit russischen Tänzen und dem Lied „Am Meer lebte ein Spatz nicht in Pracht“ spielten. Er fand Sascha „nicht schlecht aussehend und kaum, wenn überhaupt, schlechter als unsere kaiserlichen Sängerinnen“. Leider erlaubt das Fehlen der Namen der Schauspielerinnen in der erhaltenen Programmheft nicht, ihren Namen festzustellen“ (128, 261).

Das erste Viertel des 19. Jahrhunderts war eine äußerst fruchtbare Zeit für die Entwicklung des russischen Operntheaters. In dieser Zeit bildete sich die Oper als eigenständige Form der Theaterkunst heraus, es wurden begabte Künstler ernannt, die eine hohe stimmliche Meisterschaft mit der Fähigkeit zur Schaffung eines

ganzheitlichen, eindrucksvollen Bühnenbildes verbunden, und die allgemeine Aufführungskultur nahm erheblich zu. Das Repertoire wurde stark erweitert und umfasste bis auf wenige Ausnahmen alle bedeutenden Werke der europäischen Oper jener Zeit. Die Opernbühne spiegelte die romantischen Tendenzen wider, die für die russische Kunst zur Zeit Schukowskis und des jungen Puschkin so charakteristisch waren. Gleichzeitig bleibt das wichtigste und führende Prinzip in der Oper, wie in der gesamten russischen Kunstkultur, die Nationalität.

Das Operntheater ist eng mit dem Leben des Landes verbunden und reagiert auf alle bedeutenden Ereignisse. In den Jahren des Vaterländischen Krieges kamen zahlreiche Werke auf die Bühne, die den heroischen Kampf der Nation gegen die napoleonischen Horden und den Triumph des Sieges widerspiegeln. Zu einem späteren Zeitpunkt, als die Dekabristenbewegung heranreife und an Stärke gewann, wandte sich das Opernhaus Werken zu, die direkt oder indirekt tyrannische Themen und Proteste gegen jegliche Gewalt und Unterdrückung der menschlichen Person verkörperten. Aus diesem Grund erregte die Oper große Aufmerksamkeit, und es kam zu heftigen Debatten, in denen verschiedene Meinungen aufeinander prallten, was die ideologischen und ästhetischen Widersprüche und den Kampf der Strömungen in der russischen Kunst der Vordekabristenzeit deutlich machte.

BALLET-THEATER

Im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts rückte das Ballett in Russland eindeutig in den Vordergrund und verdrängte sogar bis zu einem gewissen Grad die Oper. Vom frühen Stadium seiner Entstehung an stieg das russische Ballett in kürzester Zeit zur Poesie der romantischen Kunst auf und eröffnete neue Möglichkeiten für die Entwicklung der klassischen Ballettchoreografie. Als Theatergattung inspirierte es die russischen Dichter. Die Schönheit der "russischen Terpsichore" wurde von Puschkin und Gribojedow gepriesen, und die dekabristischen Kritiker waren dem Ballett zugetan. Das Ballett verdankte sein schnelles Wachstum dem raschen Aufblühen der romantischen Ästhetik, die auf russischem Boden eine eigentümliche Wandlung erfuhr. So wichtige Prinzipien der romantischen Ästhetik wie der Appell an die Welt der Volkslegenden und -märchen, die Forderung nach einem lebendigen National- und Lokalkolorit und eine gewisse Verallgemeinerung des poetischen Symbolismus fanden in der Ballettkunst eine direkte Antwort. Es ist kein Zufall, dass die erste Blütezeit der Ballettkunst mit dem starken Aufschwung der russischen Poesie zusammenfiel - mit den Werken von Schukowski und den Dichtern der „Puschkin-Plejade“ und vor allem mit dem Werk des jungen Puschkin selbst, dessen Werke – „Der Gefangene im Kaukasus“, „Ruslan und Ljudmila“, „Die Zigeuner“ - eine Vielzahl von Bühnenumsetzungen erfuhren.

Der aktive Prozess der Entwicklung der Ballettkunst spiegelte sich in der Bereicherung des Genres und in den Formen der Choreographie selbst wider. „Das Repertoire jener Jahre“, schreibt J. I. Slonimski, „ist äußerst vielfältig. Ballette des reinsten Klassizismus, die in die Vergangenheit zurückreichen, und Aufführungen der neuesten Trends: sentimentale pantomimische Melodramen und präromantische Tanzgedichte. Mythologie, Anakreontik, die Welt der Märchen, Alltagsgeschichten aus der legendären Geschichte und reale Ereignisse, Amerika und Asien. Spanien und Frankreich, Italien und Deutschland, Ungarn und der Balkan, der Kaukasus und die

Ukraine, China und Persien versorgten das Theater mit einer bunten Palette von Farben...“ (186, 22-23).

Als spezifisches Genre der Theaterkunst begann das russische Ballett bereits Mitte des 18. Jahrhunderts definiert zu werden. Schon damals zeichnete es einige Perspektiven für die zukünftige Entwicklung der Choreographie auf. Das Zeitalter der Aufklärung, das einen rasanten Wachstumsprozess der einheimischen Kunst auslöste, stellte das Balletttheater vor neue Aufgaben. Unter dem Einfluss fortschrittlicher Tendenzen in der westeuropäischen Choreographie hat das russische Ballett-Theater seit den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts einen eigenständigen Entwicklungsweg eingeschlagen.

Die reformistischen Prinzipien von J. J. Noverre, die von seinen Nachfolgern - F. Gilferding, G. Angiolini und Ch. Le Picq - praktisch umgesetzt wurden, waren von großer Bedeutung für die Gestaltung des Balletttheaters. Die drei letztgenannten Choreographen arbeiteten zu unterschiedlichen Zeiten in Russland und entwickelten neue, fortschrittliche Prinzipien der Choreographie auf der russischen Bühne. Sie schufen im Wesentlichen ein recht reichhaltiges Ballettrepertoire. F. Gilferding (1759 - 1765) führte verschiedene Produktionen durch. Er war einer der ersten, die sich den Szenarien russischer Dichter des 18. Jahrhunderts zuwandten, indem er zwei Ballette nach dem Text von A. P. Sumarokow inszenierte – „Neue Lorbeeren“ und die Opern-Ballett-Aufführung „Die Zuflucht der Tugend“ (mit Musik von G. Raupach und I. Starzer).

Der berühmte Ballettmeister G. Angiolini verbrachte mehrere Jahre in Russland. Angiolini entwickelte die innovativen Prinzipien von Noverre weiter und ließ sich auch weitgehend von den Opernreformen von Gluck inspirieren, mit dem er in den frühen 1760er Jahren in Wien zusammenarbeitete. Angiolini betrachtete das Ballett als eine synthetische Gattung und maß der Musik besondere Bedeutung bei, da er sie als "die poetische Seele des Balletts"¹ betrachtete.

¹ Zu G. Angiolinis ästhetischen Ansichten über Ballettkunst siehe: 56, 217-220.

Angiolinis Arbeit auf der russischen Bühne erweiterte die Gattungspalette der Ballettaufführungen erheblich. Indem er die Linien des mythologischen Balletts und der charakteristischen Gattungsaufführung weiterentwickelte, schuf er auch eine Reihe komplexer choreografischer Produktionen von Tragödien und legte damit den Grundstein für die Gattung der Ballett-Tragödie auf der russischen Bühne. In seinem Ballett „Semiramis“ (nach der Tragödie von Sumarokow) schließlich wurde das heroische und patriotische Thema zum ersten Mal in der russischen Ballettkunst aufgegriffen.

Viele Produktionen wurden auch von dem französischen Ballettmeister Ch. Le Picq inszeniert, der 1786 nach Russland eingeladen wurde, um Angiolini zu ersetzen. Mit ihm kamen einige der Ballettkompositionen von Noverre auf die russische Bühne, darunter die bekannten Ballette „Medea und Jason“ und „Tankred“.

Leider ist die Ballettmusik des 18. Jahrhunderts kaum erhalten, so dass es unmöglich ist, sich ein genaues Bild von der Entwicklung der Musikdramaturgie der Ballettaufführung jener Zeit zu machen. Wenn man jedoch bedenkt, dass Komponisten wie Starzer, Raupach und Sarti die Musik für Ballettaufführungen schrieben, kann man davon ausgehen, dass das Niveau der Musik recht professionell war.

Das Wachstum der Ballettkunst in Russland wurde durch eine fruchtbare Ausbildung begünstigt. Die Ballettschule in St. Petersburg wurde bereits 1738 von dem

französischen Choreografen J. B. Lande gegründet, über den J. Staehlin schrieb: „Er erzielte so gewaltige Ergebnisse in der Kunst der Choreographie, dass er das Publikum in Erstaunen versetzte“ (220, 152). Die St. Petersburger Ballettschule bildete die bedeutendsten russischen Ballettmeister des frühen 19. Jahrhunderts aus - I. I. Walberch, A. P. Gluschkowski; ihre Schüler - N. P. Berilowa, J. I. Kolosowa, A. I. Tukmanowa, S. I. Lopuchin, A. M. Balaschow, I. M. Ablez und andere - glänzten auf der Bühne. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war der Ausbildungsstand der Tänzerinnen und Tänzer hoch genug, um eine solide Grundlage für die Entwicklung der Ballettdramaturgie zu schaffen und als Anregung für die glänzende Blüte der russischen Choreografie zu dienen.

Ende des 18. Jahrhunderts begannen die volksdemokratischen Tendenzen der russischen Kunst der Aufklärungszeit immer stärker in das Ballettheater einzudringen. Der neue Trend in der Choreographie manifestierte sich am deutlichsten in den Volkstänzen, die ursprünglich Teil der russischen komischen Oper waren. Allmählich wurden sie zu einem eigenständigen Tanzdivertissement. Im Genre des russischen Divertissements bildeten sich nationale Ausdrucksmittel heraus, und es entstand eine eigene choreografische und musikalische Sprache.

Die Choreographie des Divertissements enthielt im Gegensatz zur „ausländischen Aufführung“ der national neutralen Pantomimenballette Elemente des russischen Volkstanzes, und die Musik basierte in der Regel auf volksliedhaftem Material. Das Zusammenspiel dieser Gattungen, zweier Tanzsysteme und, wie wir hinzufügen sollten, zweier Arten von Musiksprache führte zu jener fruchtbaren und eigentümlichen Verschmelzung, auf deren Grundlage sich nach und nach die Besonderheit der russischen choreografischen Kunst herausbildete.

Das russische Ballett des frühen 19. Jahrhunderts entwickelte sich in den Gattungslinien weiter, die im vorangegangenen Jahrhundert definiert worden waren: die große Ballettaufführung, das Volkstanz-Divertissement und die Tanzepisoden in der Oper. Doch jede dieser Gattungen wurde nach und nach mit neuen Qualitäten angereichert. „Das Neue hat das Alte nicht verdrängt, das Streben nach dem Morgen hat das vergangene Gestern nicht verunglimpft: das eine ist aus dem anderen gewachsen. Im Ballett, mehr als in anderen Künsten, ist dies das Grundgesetz der Entwicklung“ (186, 23).

Das bunte Repertoire des Ballettheaters jener Zeit zeugt von der komplexen Verflechtung der unterschiedlichsten Strömungen der Übergangsepoche. Hier verstärken sich die klassischen, sentimental und aufkommenden romantischen Tendenzen. Bisweilen koexistierten diese Züge sogar in einer Aufführung. Von den alten klassischen, mythologischen und anakreontischen Balletten über die sentimental pantomimischen „Ballett-Dramen“ wurde der Weg zu den poetisch erhabenen Balletten von Didelot geebnet, die deutliche Züge der Romantik aufwiesen.

Das erste Viertel des 19. Jahrhunderts brachte bemerkenswerte Tänzer des russischen Balletts hervor - I. Ikonina, A. S. Nowizkaja, M. I. Danilowa, A. I. Istomina, J. A. Teleschowa und andere. In die gleiche Zeit fällt die Tätigkeit dreier Choreographen, die eine Epoche in der russischen Ballettkunst einleiteten - die in der Geschichte berühmten Choreographen I. I. Walberch, A. P. Gluschkowski und Ch. L. Didelot.

Die Frage nach dem dramaturgischen Zweck der Musik in Balletten des frühen 19. Jahrhunderts harret noch der Erforschung. In den Werken, die dem Ballettheater gewidmet sind, bleibt die Musik in der Regel außerhalb des Blickfelds der Autoren. Die Theaterhistoriker betrachten das Ballett unter den Gesichtspunkten der Handlung,

des Genres, der szenischen Verkörperung und der choreografischen Formen und lassen die Fragen der Musikdramaturgie im Wesentlichen unberührt. Zwar wird in Hauptwerken wie A. A. Gosenpuds „Musiktheater in Russland“ oder den Studien von J. I. Slonimski auch die musikalische Seite der Aufführung berücksichtigt. Das Problem der Entwicklung des Balletts als synthetische Gattung im Sinne einer harmonischen Korrespondenz zwischen Tanz und Musik ist jedoch noch ungelöst. Auch die wichtigste Frage wurde noch nicht gestellt: wie kam es dazu, dass die russische Ballettmusik der vor-sowjetischen Periode fast völlig in Vergessenheit geriet?

Die Gründe für dieses Phänomen sind unseres Erachtens nicht eindeutig. Zunächst einmal sind Ballettpartituren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts schwer zugänglich. Sie werden alle in Archiven als Manuskripte aufbewahrt, oft unvollständig und mit erheblichen Kürzungen. In einer Reihe von Fällen gibt es keine vollständigen Partituren von Ballettmusik, die nur in Form von Orchesterstimmen erhalten sind. Die Manuskripte enthalten in der Regel keine Choreographennotizen, was die Analyse der Dramaturgie einer Ballettaufführung sehr erschwert, wengleich separat erhaltene Libretti helfen, den musikalischen und szenischen Rahmen bis zu einem gewissen Grad wiederherzustellen. Schließlich liegt die Schwierigkeit der Forschung in der Tatsache, dass die Musik in einer Reihe von Fällen nicht einer bestimmten Aufführung zugeordnet war und nach dem Willen des Choreographen frei von einem Ballett zum anderen „wanderte“. Die musikalische Seite einer Ballettaufführung in Russland machte eine große Entwicklung durch, von den bescheidenen Partituren von Titow, Dawydow, Antonolini, Cavos und Scholz bis hin zum Symphonismus der Ballette Tschaikowskis. Auf diesem Weg spielte die Ballettmusik des späten 18. und des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle.

1.

Das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts war die Blütezeit der Arbeit des berühmten Ballettmeisters I. I. Walberch (1766-1819). Als Schüler von Canziani und Anhänger von Angiolini entwickelte Walberch die klassizistischen Prinzipien der Ballettkunst des 18. Jahrhunderts etablierten klassizistischen Prinzipien weiter. Gleichzeitig konnte er sich den neuen Tendenzen der Vorromantik, die die Kunst seiner Zeit durchdrangen, nicht entziehen. Walberchs Werk entfaltet sich in der Zeit des Übergangs vom Klassizismus zur Romantik und nimmt die Widersprüche dieser Epoche auf. Den Grundsätzen Noverres und seiner Nachfolger folgend und sie kritisch begreifend, setzte er die Reform des russischen Balletts fort. „Walberch erkannte, was die Schüler Noverres in Russland vorbereitet hatten..... Sie waren es, die das Prinzip des dramatisierten Balletts, ein neues Thema, eine ernsthafte Gattung, menschliche Leidenschaften als Grundlage der Aufführung, einen neuen Zweck für die Choreographie - nicht nur das Auge zu erfreuen, sondern den Verstand und das Herz anzusprechen - hinterließen...“ (188, 16).

In der Tat kann Walberch zu Recht als Schöpfer des russischen „Ballett-Dramas“ angesehen werden. Das Hauptgebiet seiner Tätigkeit war nach wie vor das von Noverre genehmigte Pantomimenballett. Walberch verfolgte jedoch einen anderen Ansatz bei der Interpretation dieses Genres. Er interessierte sich für lebendige dramatische Themen. Die Helden seiner Ballette waren reale Personen, die mit starken Leidenschaften ausgestattet waren. Und in seinen besten Balletten kamen die Helden des sentimental Melodramas - seine Zeitgenossen - auf die Bühne. In

diesem Sinne waren die innovativen Bestrebungen des russischen Ballettmeisters ein sensibles Echo auf die neuen Phänomene der russischen Literatur, auf die lyrische und psychologische Ausrichtung der sentimentalischen Romane Karamzins.

Bei seiner Arbeit im Bereich des Pantomimenballetts stützte sich Walberch auch auf die Prinzipien der dramatischen und opernhafte Kunst seiner Zeit. Wie bereits erwähnt, hatte die russische Tragödie des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts einen großen Einfluss auf sein Werk. Was die Entwicklung mimischer Ausdrucksmittel angeht, so übernahm er viel von der Gattung des Melodrams, die sich zu dieser Zeit auf der russischen Bühne etablierte und Merkmale der dramatischen und musikalischen Handlung verband. Auch die Oper beeinflusste ihn in einer bestimmten Richtung. Die Thematik seiner Ballette erinnert an das Genre der „Heilsoper“, die um die Jahrhundertwende ihre Blütezeit erlebte. Die Inszenierung von Balletten auf der Grundlage bewährter Opernthesen war eine der Richtungen von Walberchs Arbeit².

² Berühmte Opernszenen wurden oft auf die Ballettbühne übertragen. Zu dieser Zeit gab es viele solcher Opern- und Ballett-„Doppelgänger“: „Orpheus“, „Der Deserteur“, „Der Barbier von Sevilla“, „Der Müller“ und andere Ballettaufführungen kamen als choreografische Versionen beliebter russischer Opern auf die Bühne.

Während seiner fast zwanzigjährigen Karriere als Ballettmeister inszenierte Walberch mehr als dreißig eigene Ballette, zehn Bearbeitungen fremder Ballette und zweiundvierzig Produktionen von Tänzen in Opern und Dramen. Ihn reizte eine große Vielfalt an Genres, Themen und Situationen. Hier finden sich pantomimische Ballettdramen („Der neue Werther“, „Blanca oder Die Ehe aus Rache“, „Graf Castelli oder Der verbrecherische Bruder“, „Heinrich IV. oder Die Belohnung der Tugend“ usw.), ebenso wie zauberhaft-pantomimische Ballette („Aschenputtel“, „Die Amazonen oder Die Zerstörung des Zauberschlosses“), komische Ballette („Die Liebeslist“, „Die Dorfheldin“, „Der kleine Matrose“) und prächtige Allegorien („Die Gekrönte Tugend“, und „Der Triumph der Dankbarkeit“). Darüber hinaus gibt es Ballett-Divertissements „aus dem Volksleben“ („Russisches Dorffest“, „Russen in Deutschland“, „Die neue Heldin oder Die Kosakenfrau“ usw.).

Walberch betrachtete die Ballettaufführung als dramatische Gattung und bemühte sich dementsprechend, die Gesetze der literarischen Dramaturgie auf die Bühne zu übertragen. Das Hauptaugenmerk des Ballettmeisters richtete sich auf die literarische Grundlage der Aufführung. Mit seinen Balletten kamen bekannte literarische oder opernhafte Sujets mit scharfer dramatischer Zuspitzung auf die Bühne, choreographisch umgedeutet von einem begabten Choreographen.

Walberch hatte keinen festen Mitarbeiter-Komponisten; die Musik für seine Ballette wurde von Antonolini, Cavos, Dawydow, A. N. und S. N. Titow geschrieben. Oft zog er es vor, in seinen Aufführungen Opernmusik von bedeutenden Komponisten zu verwenden (die Ballette „Orpheus und Eurydike“ - nach der Musik von Gluck, „Raoul Blaubart“ - nach der Musik von Gretry). Gleichzeitig wandte er die Methode der Kompilation an, indem er für seine Ballette Musik verschiedener Autoren auswählte und sie an die Handlung „anpasste“. So komponierte er beispielsweise das Ballett „Graf von Castelli“ auf der Grundlage von Partituren von Sarti, Martin-y-Soler und Dawydow; die Musik verschiedener Autoren bildete die Grundlage für das Ballett „Heinrich IV.“. Der Choreograph maß der Musik also keine grundlegende Bedeutung bei, obwohl er ihre wichtige Funktion für die Dramaturgie einer Ballettaufführung erkannte. Der Widerspruch zwischen eher leichter Musik und intensiver dramatischer Handlung ist in Walberchs Balletten keine Seltenheit; Beispiele sind seine

„Pantomimendramen“ „Graf Castelli“ und „Heinrich IV.“. Doch in einigen Fällen gelingt ihm eine für die damalige Zeit erstaunliche Balance von musikalisch-dramaturgischer und szenischer Handlung. Zwei seiner Ballette sind in dieser Hinsicht bezeichnend: „Der neue Werther“ (1799) und „Blanca, oder die Ehe aus Rache“ (1803).

Mit seinem Ballett „Der neue Werther“ kündigte Walberch um die Jahrhundertwende eine neue Richtung in der Choreographie an. Erstmals wandte er sich hier einem Sujet aus der zeitgenössischen Wirklichkeit und den Bildern und Figuren seiner Zeitgenossen zu. Das Libretto des Balletts ist leider nicht überliefert. Nach Walberchs eigenen Angaben beruht es jedoch auf einer wahren Begebenheit, die sich in den 1790er Jahren in Moskau zugetragen hat³. Als Hauptquelle für Walberchs Ballett verweisen die Forscher auf Goethes Roman „Die Leiden des jungen Werther“, der in Russland auf große Resonanz stieß und in der russischen Literatur zahlreiche sentimentale Reaktionen hervorrief. Zu nennen sind hier die Erzählungen von A. Kluschin („Werthers Gefühle oder der unglückliche M.“), A. Stolypin („Einige Briefe meines Freundes“, „Verzweifelte Liebe“), M. Suschkow („Russischer Werther“), W. Popugajew („Die Apothekeninsel“). Der Inhalt all dieser Geschichten läuft auf denselben tragischen Zusammenstoß hinaus: den Tod eines Helden aufgrund einer unerfüllten, meist aus sozialen Gründen, leidenschaftlichen und glühenden Liebe. Zum ersten Mal versuchte Walberch, ein sentimentales Liebesdrama zu choreografieren und erklärte damit seinen Standpunkt als avantgardistischer Künstler. Er wandte sich kühn gegen die Ästhetik der Hofszene, die das Ballett als reines Unterhaltungsspektakel betrachtete, und zeigte, dass das Ballett, wie andere Kunstformen auch, das Drama menschlicher Gefühle darstellen kann, um vom „Helden seiner Zeit“ zu erzählen - diese Sicht der Ballettkunst beeinflusste in gewisser Weise die gesamte weitere Entwicklung des russischen Ballettheaters. Und Walberch kommt dabei ein großes Verdienst zu.

Das Ballett „Der neue Werther“ berührte zum ersten Mal „urbane“ Themen, die im ausländischen Ballettheater nie berührt worden waren (siehe: 185, 415-431). Der Ballettmeister selbst erinnerte sich: „Als ich es wagte, das Ballett „Der neue Werther“ zu machen, ach! wie rebellierten die vermeintlich klugen Leute und Kenner gegen mich: -Wie! ein Ballett, in dem sie im Frack tanzen würden? Ich dachte, ich sei ruiniert, aber es fanden sich wahre Kenner, und das Ballett wurde ein Erfolg...“ (28, 166-167).

Die Orchesterstimmen des Balletts „Der neue Werther“ sind uns überliefert. Die Musik dazu wurde von S. N. Titow⁴ geschrieben.

⁴ Alle Noten für die in diesem Aufsatz besprochenen Ballette befinden sich im ZMB.

Titows Musik steht für seine Zeit auf einem ziemlich hohen professionellen Niveau. Man spürt in ihr eine gewisse technische Raffinesse des Komponisten, der den gesamteuropäischen Stil seiner Zeit beherrschte. Der Orchesterpart begleitet vor allem pantomimische Handlungen, daher gibt es nur wenige Tanznummern. Es gibt nur wenige Episoden im Charakter eines sanften Frauentanzes, im Rhythmus eines galanten Menuetts oder im Geist einer leichten Pastorale im $\frac{6}{8}$ -Takt. Die vorherrschende Musik ist zutiefst erregt, dramatisch, mit einem Hauch von hoher Pathetik, weitgehend inspiriert von den Bildern aus Fomins Melodrama „Orpheus“. Und in diesem Sinne besticht die gesamte Bildsprache von Titows Musik durch ihre Geschlossenheit und zielgerichtete Entwicklung. Die eröffnende Sinfonia führt von Anfang an in die Dramatik des Balletts ein. Die vierundzwanzig erhaltenen Nummern der Partitur entsprechen offenbar den beiden Bildern des Balletts und entwickeln das

Thema der symphonischen Einleitung figurativ weiter. Der gesamte erste Satz scheint in großem Umfang die Bilder des symphonischen Nebenthemas nachzubilden - eine Welt leichter, idyllischer Stimmungen; die vorherrschende Tonart ist hauptsächlich Dur, mit einem überwiegenden Einsatz von Kreuz-Tonarten. Dramaturgisch ist diese Musik mit Liebesszenen, mit Bildern der glücklichen Liebe verbunden. Das zweite Bild hingegen konzentriert sich auf dramatische Bilder voller tiefer Traurigkeit. Sein allgemeines Kolorit ist moll, flach; es ist auf einem lebhaften Kontrast zwischen dem schwermütigen Adagio und dem dramatisch aufgewühlten Allegro aufgebaut. Reizvoll ist das innige Adagio in f-Moll des zweiten Bildes, das in vielerlei Hinsicht mit Koslowskis Lyrik übereinstimmt (Beispiel 1).

Einige dramaturgische Techniken erinnern an Merkmale der frühen Romantik. So ist beispielsweise der Höhepunkt des zweiten Satzes in der Gewitterszene (Nr. 22, Tempesta, Allegro) angesiedelt. Allerdings wird diese Szene noch mit rein klassizistischen Mitteln gelöst. Es werden die üblichen Melodie- und Harmonietypen verwendet: aufsteigende Tiraden, große Sprünge, punktierte Rhythmen, verminderte Septakkorde usw. Gleichzeitig handelt es sich nicht nur um ein bildhaftes Gemälde, sondern auch um ein Bild von psychologischer Bedeutung. Die Musik vermittelt die Tragödie einer rebellischen Seele. Bemerkenswert ist auch das Finale des Balletts, das die gleichen dramatisierten und aufgewühlten Bilder noch verstärkt. Eine der Episoden des Finales erinnert unwillkürlich an das Thema der g-Moll-Sinfonie von Mozart (Beispiel 2).

„Der Neue Werther“ schließt mit einem solchen dramatischen Finale auf völlig neue Weise ab - entgegen der Balletttradition. Seine Autoren haben sich mutig von den typischen „Happy Ends“ verabschiedet und den Weg der Dramatisierung der Ballettaufführung eingeschlagen.

In Walberchs Pantomime-Ballett haben sich noch keine rein choreographischen Formen etabliert. Es gibt kein typisches Ballett-Adagio, Pas de deux oder Variationen. Allerdings gibt es in der Musik eine deutliche Tendenz, Nummern zu kleinen Suiten zusammenzufassen. Nach diesem Prinzip sind zum Beispiel das anmutige, etwas verhaltene Andante in D-Dur (Nr. 5) und das leichte, anmutige Allegretto in A-Dur (Nr. 6) kombiniert.

In „Der neue Werther“ legte Walberch den Grundstein für ein Ballettdrama. Die aktive, phantasievolle Musik von S. Titow half dem Choreographen, den emotionalen Inhalt der Handlung zu enthüllen. Zwar waren die Spezifika der Ballettgattung darin noch nicht festgelegt und der eigentliche Tanzansatz noch nicht ausreichend ausgeprägt. Die figurative und stilistische Einheit der gesamten Komposition kann jedoch die Aufmerksamkeit eines Musiktheaterforschers auf sich ziehen. Eine solche Verallgemeinerung des emotionalen Ausdrucks als Ganzes war der Ballettmusik jener Zeit noch nicht bekannt.

Das innovative Konzept des „Neuen Werther“ wurde in Walberchs nächsten Balletten fortgesetzt: die gewagte Erfahrung war nicht umsonst. Im Geiste des sentimental Melodrams entstand auch sein nächstes Ballett, „Blanca oder Die Ehe aus Rache“ (1803), in dem sich innovative Züge deutlich abzeichnen. Der Ballettmeister selbst definierte die Gattung dieses Balletts als „großes tragisches Ballett“. Die Handlung basiert auf einem Kapitel des Romans „Die Abenteuer des Gil Blas“ von Lesage, der zu dieser Zeit in Russland sehr beliebt war⁵.

⁵ Im Vorwort zum Libretto von „Blanca“ (St. Petersburg, 1803) schrieb Walberch: „Wer hat nicht „Gil Blas“ gelesen und wer hat nicht Tränen vergossen bei der Lektüre der Geschichte von Blanca, die ich nun wage, dem verehrten Publikum in einer

Pantomime zu präsentieren? Braucht es noch mehr Beweise für die unbestreitbare Wahrheit, dass alle Romanschriftsteller, nicht nur Lesage, unvergleichlich mehr Mittel haben, ihre Leser zu berühren, als diejenigen, die Ballett tanzen? Wenn also mein Werk von der letzteren Art ist, dann ist das Ziel meiner ewigen Sehnsucht erreicht“.

Walberch wurde erneut vom Konflikt der akuten dramatischen Handlung, dem Kampf der Gefühle und Leidenschaften der Figuren angezogen. Der Schwerpunkt wurde auf die psychologische Seite der Handlung gelegt. Und auch wenn es dem Choreographen nicht ganz gelang, die gesamte komplexe Psyche seiner Figuren choreographisch zu erschließen, so zeigte sein Ballett doch auch in diesem Ballett wieder lebendige Menschen - starke Naturen, ausgestattet mit großen, manchmal sogar etwas übertriebenen Leidenschaften und Gefühlen. Walberch setzte nicht nur die im „Neuen Werther“ begonnene Entwicklung fort, sondern eröffnete sogar neue Perspektiven, indem er das persönliche Drama vor dem Hintergrund monumentaler Massenszenen zeigte.

Die Musik von A. N. Titow für das Ballett „Blanca“ ist uns in Form einer vollständigen Partitur überliefert worden. Stilistisch knüpft der Komponist an die Traditionen des „Neuen Werther“ an: dieselben dramatischen Bilder und dieselbe erregte und leidenschaftliche Lyrik begleiten die pantomimischen Szenen des Balletts. Die Dramaturgie der Aufführung wird jedoch mit neuen Mitteln bereichert: die Handlungspantomime wird hier mit rein tänzerischen Suiten kombiniert, was dieses Ballett stark von anderen Walberch-Produktionen unterscheidet, in denen die tänzerische Seite in der Regel weniger ausgeprägt war.

Neu ist auch die Fülle der Massenszenen. So ist der erste Akt des Balletts (das Festmahl im Haus des Kanzlers) mit nur zwei pantomimischen Handlungsszenen aufgebaut. Die erste Szene (Andante, F-Dur), die offensichtlich mit dem Bild der Heldin verbunden ist, sticht hervor: nach der beunruhigenden d-Moll-Ouvertüre klingt die Musik leicht, fröhlich und ruhig. Auch in Szene Nr. 3 sind die Handlungsmomente konzentriert. Bei den übrigen Nummern handelt es sich jedoch um eine Suite französischer Tänze, was der Bühnensituation geschuldet ist. Die Suite enthält drei Nummern im Menuett-Rhythmus, zwei Gavotten und eine Chaconne in einem monumentalen, feierlichen Stil. Ein feierlicher Marsch wird gespielt, als die Adligen eintreffen, um Heinrichs Wahl zum König zu verkünden.

Die alten Tänze des dritten Aktes - die Gigue und die Gavotte - dienen als farbenfrohe Kulisse, vor der sich das persönliche Drama der Figuren entfaltet. Wie im ersten Akt sind die beiden „nicht-tänzerischen“ Nummern mit dem Bild von Blanca verbunden - ihren schweren Vorahnungen und ihrer heimlichen Liebe zu König Heinrich. Es ist interessant, sich das dramatische Finale der Handlung vorzustellen. Das Bild der Festlichkeiten im Palast endet mit einem bewegenden, heiteren Tanz. Es erklingt die leichte Musik der Gavotte. In der mittleren Episode führt der Komponist jedoch ein kontrastreiches Bild ein. Die Musik dieser g-Moll-Episode vermittelt die Aufregung Heinrichs beim Tanz mit Prinzessin Constance: er sieht Blancas Leiden, kann aber ihre Zweifel, ihre Angst nicht zerstreuen.

Das persönliche Drama der Figuren wird im zweiten, vierten und fünften Akt des Balletts aktiv entwickelt. Der zweite Akt ist der Charakterisierung der drei Hauptfiguren gewidmet - dem strengen Konnetabel und dem jungen Liebespaar. Der Auftritt Blancas wird von einer sanften, ruhigen und nachdenklichen Musik im Andante-Tempo begleitet. Darauf folgt ein g-Moll-Allegretto im $\frac{3}{8}$ -Takt mit den charakteristischen Rhythmen eines Männertanzes. Dies ist ein musikalisches Porträt des temperamentvollen, leidenschaftlich verliebten Heinrich. Die Musik des folgenden

Andante (in C-Dur) klingt erhaben und feierlich, wie eine Hymne der Treue, wie ein Liebesschwur (Beispiel 3 a, b, c).

Der Konnetabel erscheint. Das traditionelle Bild des „rivalisierenden Bösewichts“ wird mit scharf kontrastierenden Mitteln dargestellt: bedrohliche Unisoni des gesamten Orchesters, die zu den Klängen des Molldreiklangs aufsteigen, punktierte Rhythmen und intermittierende Akkorde. Das zweite Thema - im Rhythmus eines etwas kantigen, grotesken Menuetts - ergänzt diese Charakterisierung (Beispiel 4 a, b).

Der zweite Akt des Balletts schließt mit einer dramatischen Szene ab. Das ausdrucksstarke Allegro moderato bringt die Verzweiflung der Heldin angesichts der Nachricht von ihrer bevorstehenden Heirat mit dem Konnetabel zum Ausdruck. Die phantasievollen Mittel der musikalischen Charakterisierung (die rhythmische Fragmentierung der Melodie, unterbrochen von kurzen Zwischenspielen, und die tragische Tonart d-Moll) lehnen sich direkt an ähnliche Szenen im Ballett „Der neue Werther“ an.

Der vierte und fünfte Akt konzentrieren sich auf den wichtigsten dramatischen Konflikt und die tragische Auflösung des Balletts. Das gesamte musikalische Material im vierten Akt scheint sich auf die Charakterisierung der psychologischen Zustände von Blanca, Heinrich und dem Konnetabel zu konzentrieren. Traurige Intonationen voller seelenvoller Sehnsucht und Hoffnungslosigkeit werden mit dem Bild der Heldin verbunden. Es herrschen langsame Tempi und eine entsprechende Bandbreite an Tonarten vor: dramatisches c-Moll, schwermütiges f-Moll; typisch sind auch alle Techniken der intonatorischen Charakterisierung - absteigende melodische Linien, absteigende Intonationen des „Seufzens“. Heinrichs Part basiert auf unruhigen, scharf rhythmisierten Themen, wobei die Leittonart g-Moll vorherrscht. Die aktiven, harten Rhythmen des „grotesken Menuetts“ begleiten den Konnetabel durchgehend.

Ausgehend von der Szene der Verzweiflung Blancas, die dazu verdammt ist, den von ihr gehassten Konnetabel zu heiraten, entfaltet sich das gesamte Ballett entlang einer Linie kontinuierlicher Steigerung. Die Musik ist dem Prinzip der transversalen Entwicklung unterworfen, und die klare Unterteilung in einzelne Nummern verschwindet. Mit der attacca (durch die instabile Harmonie des dominierenden Sextakkordes) stellt der Komponist eine direkte Verbindung zwischen jeder Szene und der nachfolgenden Episode her.

Es ist nicht zu übersehen, dass die für Walberch charakteristische Methode der allmählichen Steigerung der dramatischen Handlung hier eindeutig von der zeitgenössischen Praxis des Operntheaters angeregt wurde. Der gesamte fünfte Akt des Balletts „Blanca“ ist eine klare Bestätigung dafür. Die Eröffnungsszene im Kerker knüpft unmittelbar an ähnliche Bilder der „Heilsopern“ von Méhul, Lesueur und Cherubini an. Ein kurzes Orchesterzwischenstück in der düsteren Tonart Es-Dur führt den Hörer in die Atmosphäre der tragischen Ereignisse ein. Es folgt eine stimmungsvolle Monoszene im Kerker - die Grübeleien des von Eifersucht gequälten Konnetabel. Wiederum unterstreichen die eindringlichen Leitrythmen des Menuetts den Charakter dieses Bildes (Beispiel 5).

Das Finale des Balletts ist eine dramatische Szene eines Duells zwischen Rivalen, das mit allgemeinen Mitteln gelöst wird. Die Musik in der Tonart c-Moll (die für „Heilsopern“ typische Tonalität) ist voller Verzweiflung und stellt das tragische Ende dar.

In dem Ballett „Blanca“ entwickelte Walberch nicht nur die von ihm gefundene Gattung des pantomimischen Ballettdramas weiter, sondern bestätigte in gewisser Weise auch ihr „Schema“. Nach diesem Schema baute er seine nächsten Ballette der gleichen Gattung auf („Graf Castelli“, „Heinrich IV.“ und andere). Indem er eine scharfe dramatische Kollision offenbart, strebt der Choreograph auch danach, seine Figuren zu typisieren. Walberch zeigt seine Figuren noch nicht im Hinblick auf die Entwicklung ihrer psychischen Zustände, aber er beherrscht die Kunst der psychologischen Charakterisierung bereits ausreichend. Die komplexeste Figur des Balletts ist die der jungen Heldin, die auf eine traurige und lyrische Weise dargestellt wird. Die Bilder der beiden Rivalen, Heinrich und der Konnetabel, sind einfacher gezeichnet, obwohl Walberch auch hier eine gewisse rhythmische Charakterisierung findet, als ob er zukünftige Leitrhythmen und Leitmotive vorwegnimmt, die sich im klassischen Ballett etablieren würden.

Der Komponist trug in vielerlei Hinsicht zur Typisierung der Bühnenbilder bei. Die Musik von A. N. Titow übernahm die für das Musiktheater dieser Epoche typischen dramatischen Ausdrucksmittel.

Das große Verdienst sowohl von Walberch selbst als auch seiner musikalischen Mitarbeiter, der Komponisten S. N. und A. N. Titow, liegt in der gezielten Dramatisierung des russischen Balletts, in der Vertiefung der psychologischen Charakteristika der Figuren. Im Gegensatz zu den Bühnentraditionen seiner Zeit vermeidet der Choreograph nicht die tragische Auflösung, sondern betont in seinen Finalen das Prinzip des allmählichen dramatischen Aufbaus und der Entwicklung des menschlichen Dramas. Auf die folgenden Ballette von Walberch, die eng mit dem sentimental Melodram und der „Heilsoper“ verbunden sind, soll hier nicht näher eingegangen werden. Sie bringen nichts wesentlich Neues in das Werk des Ballettmeisters ein und entwickeln dieselben „Wertherschen“ Züge. Die Kompositionsmusik zu diesen Balletten, die aus Werken verschiedener Autoren besteht, ist ebenfalls von geringem Interesse⁶.

⁶ Zu den Balletten „Graf Castelli“ und „Heinrich IV.“, siehe: 56, 459-462.

Ein besonderes Genre in Walberchs Nachlass sind seine Divertissements über russische Themen. Da er sich stets zu zeitgenössischen Themen hingezogen fühlte, war er einer der ersten, der auf die Ereignisse des Vaterländischen Krieges von 1812 reagierte. In der Zeit von 1810 bis 1815 inszenierte Walberch eine Reihe von Aufführungen von unterschiedlicher Bedeutung, die durch eine gemeinsame Tendenz vereint waren - den Wunsch, tapfere Söhne des russischen Volkes, Verteidiger des Vaterlandes, auf die Ballettbühne zu bringen. Zu diesen Produktionen gehörten mehraktige Ballette („Die neue Heldin oder Kosakenfrau“, 1810; „Russen in Deutschland oder die Folgen der Vaterlandsliebe“, 1813; „Der Triumph Russlands oder Russen in Paris“, 1814) und einaktige Divertissements mit Chören, Gesang und Tänzen („Die Miliz oder die Liebe zum Vaterland“, 1812; „Fest im Lager der verbündeten Armeen am Montmartre“, 1814 usw.), und einfach Volkstänze, die im Konzert gezeigt werden.

Natürlich waren diese Ballette, die oft den Stempel der offiziellen, monarchistischen Ideologie trugen, dramaturgisch sehr naiv und uninteressant, und ihr künstlerisches Niveau, sowohl musikalisch als auch szenisch, entsprach nicht immer den Anforderungen an wirklich heroische Themen. Und doch fanden solche Inszenierungen damals großen Anklang in der Öffentlichkeit: sie sprachen das Nationalgefühl an, appellierten an das patriotische Bewusstsein aller Teile der russischen Gesellschaft. So schrieb einer der gebildetsten Vertreter der russischen

Adelsintelligenz, A. D. Ulibyschew, über sie: „Alle meine Altersgenossen werden sich an die St. Petersburger Theateraufführungen erinnern, die sich auf die damalige politische Situation Russlands in den Jahren 1813 und 1814 bezogen. Kann man das unglaubliche Erschauern der gesamten Zuschauermenge vergessen, wenn inmitten der Szenerie, die irgendeinen Ort in Deutschland oder Frankreich darstellte, inmitten all der Einrichtung des fremden Lebens, plötzlich die fernen Klänge eines russischen Liedes ertönten. Dann wurden im hinteren Teil der Bühne unsere Fahnen, unsere russischen Soldaten, auf einer Erhöhung gezeigt, die das heilige Zeichen trugen, mit dem sie gesiegt hatten <...>. solche Musik sollte national bleiben, bis die Nation, die das Glück hatte, sie zu besitzen, vom Angesicht der Erde getilgt wurde“ (202, 51-52).

In solchen Divertissements bildeten sich nationale Ausdrucksmittel und eine eigene choreographische und musikalische Sprache heraus. Die Verwendung von volkstümlichem Material in patriotischen Divertissements ging nicht über einen rein alltäglichen Charakter hinaus. Gleichzeitig wurden hier aber auch die Prinzipien des charakteristischen Tanzes definiert und die Formen einer charakteristischen Suite aus Tänzen verschiedener Nationalitäten gebildet.

Die Trilogie, die der Miliz gewidmet ist, hat großen Erfolg: das Ballettdivertissement in einem Akt „Die Miliz oder die Liebe zum Vaterland“ mit Musik von C. Cavos (1812), das Pantomimenballett „Die Russen in Deutschland oder die Folgen der Liebe zum Vaterland“ mit Musik von A. Paris (1813) und das große Divertissement „Die Rückkehr der Miliz“, wiederum mit Musik von Cavos (1815).

Die ersten beiden Produktionen wurden von Walberch inszeniert. Bereits im ersten Ballett machte der Komponist C. Cavos ausgiebig Gebrauch von Volksliedmaterial. In die Grundlage der Ouvertüre zum Stück wurden zwei beliebte Volkslieder gelegt: „Die Weide, die Weide“ und „Neben dem Fluss, neben der Brücke“. Und in der Entwicklung des Tanzdivertissements nahmen ukrainische Tänze (Kasatschok) und russische Rundtänze einen wichtigen Platz ein (siehe: 104, 132).

Die zweite Aufführung, „Russen in Deutschland“, ist ebenfalls sehr anschaulich. Ihr Thema waren die Heldentaten russischer Bauernmilizionäre während des Vaterländischen Krieges. Das Skript des Balletts, das sich nicht durch einen hohen künstlerischen Wert auszeichnete, ist gleichzeitig sehr typisch für das Genre. Das heroische Thema, das in rein alltäglichen Begriffen gefasst ist, fand hier eine recht lebendige Bühnenumsetzung. Pantomime-Szenen wechselten sich mit charakteristischen Suiten von Nationaltänzen ab, Erzählungen über die Heldentaten russischer Soldaten und Partisanenkommandos mit farbenfrohen Bildern aus dem Volksleben, Chor- und Solo-Gesangsnummern wurden eingefügt. In den Drehbüchern der Ballett-Divertissements wurde betont, dass auf der Bühne Tänze aufgeführt werden sollten, die „dem Land, in dem die Handlung stattfindet, angemessen sind“, wie z. B. in der Aufführung „Russen in Deutschland“, in der ein deutscher Walzer, eine sentimentale Romanze im Geiste der Siciliana und ein russischer Kosak leicht nebeneinander stehen (Beispiel 6, a, b, c, d).

Im Charakter eines Volksliedes schrieb der Komponist A. Paris eigens eine Variation für J. I. Kolosowa, die die Rolle der Wassilisa, der Tochter des russischen Soldaten Iwan, spielte (Beispiel 7).

Das Finale des zweiten und dritten Aktes, in denen russische Volksthemen behandelt werden, ist sehr interessant. Im Finale des zweiten Aktes entfaltet sich ein lyrisches russisches Thema, während die Schlusszene des dritten Aktes auf zwei volkstümlichen Themen basiert: einer Version des ukrainischen Liedes „Oh Wäldchen, Wäldchen grün!“ und dem feierlichen Lied „Ruhm“ - einer Hymne an das russische Volk. Auf diese Weise wurden sowohl russische Volksthemen als auch die

Prinzipien der Volk choreografie schrittweise in das Ballett eingeführt und die musikalische und choreografische Sprache mit nationalen Farben angereichert.

Walberch versuchte sich an verschiedenen Ballettgattungen: Ballett-Tragödie, Ballett-Drama, Ballett-Divertissement. Sein Hauptbetätigungsfeld blieb jedoch in jedem dieser Genres eine pantomimische Darbietung mit einem lebendigen dramatischen Inhalt. Ein anderer Ballettmeister, A. P. Gluschkowski, schrieb in seinen Erinnerungen über das Ballett „Raoul Blaubart“ von Walberch: „Es hat alles: Interesse, Inhalt, schnelle Handlung, spektakuläre Szenen und schöne Gruppen und Tänze. Wenn es heißt, die Handlung sei zu ernst für das Ballett, so antworten wir: wenn wir das Ballett als dramatische Aufführung zulassen, warum sollten wir es auf einen Bereich der Mythologie beschränken und ihm das weltliche Drama vorenthalten? Die Bühne stellt das Leben dar: sie muss sowohl von Tränen als auch von Lachen beherrscht werden“ (55, 186). Diese Worte drücken die gesamte Ästhetik Walberchs und seine Auffassung von Ballettkunst aus.

2.

Der berühmte französische Ballettmeister Ch. L. Didelot arbeitete zur gleichen Zeit wie Walberch in Russland. Er kam 1801 als Solist nach St. Petersburg und war der erste Tänzer des Ballettheaters. Drei Jahre später unterzeichnete er einen Vertrag, in dem festgelegt wurde, dass er nicht nur tanzen, sondern auch unterrichten und Ballette komponieren sollte.

Mit seinen ersten Ballettexperimenten setzte sich Didelot von der allgemeinen Entwicklung des russischen Ballettheaters jener Zeit ab. Im Gegensatz zu Walberch, der pantomimische Ballettdramen komponierte, zeigte Didelot eine Vorliebe für allgemeinere und tänzerischere Themen. Während der ersten Periode seines Schaffens in Russland (von 1801 bis 1811) arbeitete er hauptsächlich im Genre des anakreontischen, mythologischen Balletts. Didelot entwickelte im Wesentlichen die traditionelle klassizistische Ballettaufführung weiter, brachte aber schon damals sein eigenes, neues Verständnis des „alten“ Genres ein. Sein Debüt als Ballettmeister gab Didelot 1802 in St. Petersburg, als er das Ballett „Apollo und Daphne“ am Eremitage-Theater inszenierte. Sein nächster großer Erfolg war das einaktige anakreontische Ballett „Zephyr und Flora“ mit Musik von C. Cavos (1804)⁷.

⁷ Da es mehrere Ausgaben des Balletts „Zephyr und Flora“ gibt, ist es sinnvoll, sich auf die spätere Fassung zu konzentrieren, die ab 1818 erfolgreich auf der Bühne des Petersburger Theaters aufgeführt wurde.

Im Jahr 1809 fand die erste Aufführung des großen „erotischen“, wie der Choreograph es selbst bezeichnete, fünftaktigen Balletts „Amor und Psyche“ (ebenfalls mit Musik von C. Cavos) statt. Dies war Didelots größtes Werk in der ersten St. Petersburger Periode seiner Tätigkeit.

Das in sehr kurzer Zeit (achtzehn Tage) entstandene Ballett war dennoch ein großer Erfolg und wurde innerhalb von zwei Monaten vierzehn Mal aufgeführt⁸.

⁸ Die Entstehungsgeschichte des Balletts ist folgende: Didelot erhielt den Auftrag für eine Paradeaufführung anlässlich der Ankunft des preußischen Königs in St. Petersburg. Die besten Kräfte des russischen Balletts sollten an der Aufführung

teilnehmen. Cavos schrieb die Musik für das Ballett in achtzehn Tagen. Für die Inszenierung von „Amor und Psyche“ wurde viel Geld bereitgestellt, das Bühnenbild wurde von Gonzaga, Corsica und Dranchet entworfen. Die Hauptrollen wurden von Duport (Amor), Danilowa (Psyche), Ikonina (Venus) sowie Kolossowa, Auguste, Novizkaja und anderen gespielt. Die Premiere fand am 8. Januar 1809 im Eremitage-Theater statt.

Das Libretto des Balletts, das vom Choreographen selbst geschrieben wurde, ist voll von Details der Handlung⁹.

⁹ Das Manuskript des Librettos von „Amor und Psyche“ in französischer Sprache befindet sich in der GPB.

Neben der Liebesgeschichte von Amor und Psyche werden auch andere mythologische Quellen in das Drehbuch „eingeschmolzen“: alle Kräfte des himmlischen, irdischen und unterirdischen Reiches nehmen aktiv am Schicksal der Liebenden teil. Vieles in diesem Libretto ist rein äußerlich, aber innerhalb dieses traditionellen, manchmal sogar überholten mythologischen Schauspiels zeigen sich neue Perspektiven und neue Wege, die in die Zukunft führen.

Gelungen ist vor allem die Darstellung der Hauptfiguren Amor und Psyche, die mit rein menschlichen Gefühlen ausgestattet sind. Die Charakterisierung von Psyche ist besonders vielschichtig. Didelots Psyche ist eine lebendige Verkörperung der Weiblichkeit, ein Bild, das an die lyrische Heldin von I. F. Bogdanowitschs berühmtem Gedicht „Duschenka“ (1786) erinnert. Der talentierte Choreograf stattete sie mit den typischen Eigenschaften einer Frau aus - der Kraft der Liebe und der Treue, der zarten, raffinierten Anmut, - aber auch mit einer unbesiegbaren Neugier, die Amors Auserwählte beinahe ruiniert hätte.

Alle Akteure in Didelots Ballett sind in ständiger Bewegung, was eine gewisse Dynamik des Bühnengeschehens und reichlich Gelegenheit für die Mimik der Akteure schafft. Die Grundlage der Dramaturgie des Balletts ist immer noch die Pantomime, aber einige von Didelots Szenen nähern sich fast der Tanzhandlung. Eine interessante choreografische Lösung stellt zum Beispiel das Finale des ersten Aktes dar - die Szene von Amor und Venus, die von einer leichten, anmutigen, typischen Tanzmusik begleitet wird (Beispiel 8).

Einige der dramatischen Szenen des Balletts werden erfolgreich aufgelöst. In der Szene mit dem Orakel aus dem ersten Akt zum Beispiel vermitteln die aufgeregten Linien des Orchesters den Gemütszustand von Psyche, die auf die Prophezeiung wartet. Das beherrschende, zurückhaltende und strenge Rezitativ (c-Moll) klingt wie die Stimme des Schicksals. Der Trauerzug (Adagio, f-Moll) schließt diese kompositorisch vollendete Szene ausdrucksvoll ab.

Das Ballett beeindruckte durch seine Inszenierungseffekte. Die eleganten, in der Luft schwebenden Gruppen von Nymphen und Amoretten, die ausdrucksstarke Pantomime, das prächtige Bühnenbild - all das schuf ein lebendiges Schauspiel für die Aufführung. Die schwächste Seite war leider die Musik, der es nicht nur an Originalität, sondern manchmal auch an elementarer Charakterisierung fehlte (der Kontrast zwischen den Bildern der sanften Psyche und ihrer beiden eifersüchtigen, neidischen Schwestern spiegelt sich in der musikalischen Handlung überhaupt nicht wider). Einzelne musikalische Erfolge wie die bereits erwähnte Prophezeiungsszene

oder das „Duett“ zwischen Amor und Venus konnten die dramaturgische Amorphie nicht wettmachen¹⁰.

¹⁰ Das Bühnenleben von Didelots Ballett „Amor und Psyche“ war nur von kurzer Dauer. Im Jahr 1810 starb die Darstellerin der Hauptrolle, die bemerkenswerte russische Ballerina M. Danilowa. Im selben Jahr wurden beim Brand des Steintheaters alle Kulissen der Aufführung zerstört, die später nicht wiederhergestellt werden konnten. Ein berühmtes Echo dieser bemerkenswerten Inszenierung waren die Illustrationen des berühmten Zeichners und Bildhauers F. P. Tolstoi zu dem Gedicht „Duschenka“, die den Stil von Didelots Ballett bildlich wiedergaben.

Die Ballette Didelots aus dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts konnten sich nicht dauerhaft auf der Bühne durchsetzen, und das war kein Zufall. „Der Ruhm des Ballettmeisters Didelot“, schreibt J. I. Slonimski zu Recht, „lag noch vor ihm. In der Sphäre des Ballettmeisters hatte Didelot noch nicht zu sich selbst gefunden, obwohl er bereits etwas von dem gefunden hatte, was einen innovativen Wert seines Theaters ausmachen würde, aber es gab weder Inhalt noch poetische Originalität, die das Werk seiner reifen Jahre kennzeichneten, in den meisten Balletten seiner ersten Periode“ (187, 55). Der Künstler, der in anderen Traditionen aufgewachsen war, musste die Besonderheiten der russischen Choreographie „genau betrachten“, um den „Geist“ des Landes zu spüren, in das er gekommen war.

Bei seinem zweiten Aufenthalt in Russland - ab 1816 - war Didelots Ballettkunst voll entwickelt. Während dieser zweiten St. Petersburger Periode führte er mehr als zwanzig Ballettproduktionen auf, ganz zu schweigen von zahlreichen Ballettkopplungen in Opernproduktionen. Alle wichtigen Gattungen des künftigen klassischen russischen Balletts wurden in Didelots Werk skizziert. Hier und anakreontische Ballette („Aziz und Galatea“, 1816; eine Neuauflage von „Zephyr und Flora“, 1818) und pantomimische Tragödien zu mythologischen Themen („Theseus und Arianna oder die Niederlage des Minotaurus“, 1817; „Euthymius und Eucharis oder Der besiegte Schatten des Libas“, 1820; „Alceste oder Der Abstieg in die Hölle“, 1821; „Phaedra“, 1825) und große heroische Ballette „aus dem wirklichen Leben“ („Die ungarische Hütte oder Berühmte Exilanten“, 1817; „Raoul de Créquy oder Die Rückkehr von den Kreuzzügen“, 1819; „Der Gefangene im Kaukasus“, 1823), und Märchenballette („Laura und Heinrich oder Der Troubadour“, 1810; „Roland und Morgana oder Die Zerstörung der verzauberten Insel“, 1821; „Henzi und Tao oder Die Schöne und das Biest“, 1819) und Komödienballette („Das junge Milchmädchen oder Nisetta und Luca“, 1817, „Don Carlos und Rosalba oder Der Liebhaber, die Puppe und das Modell“, 1817).

Über die Inszenierung und die choreographischen Vorzüge der Ballette von Didelot ist viel geschrieben worden (siehe: 104; 186; 187). J. I. Slonimski hebt in seinen Werken die romantischen Tendenzen in Didelots Balletten hervor. Das Problem der Ballettmusik und ihrer Funktion in den Produktionen des berühmten Choreographen wird in der Literatur weniger behandelt. Dabei hat sie trotz ihres unbestrittenen Traditionalismus und ihrer oft handwerklichen Qualität einige romantische Züge.

Didelot war der Meister seiner Ballette. Bei der Zusammenarbeit mit dem Autor der Musik stellte er ganz bestimmte, strenge Anforderungen an ihn. Dies wird ausführlich genug in seinen Erinnerungen, seinem Schüler und Nachfolger A. P. Gluschkowski beschrieben: „Didelot überlegte sich alle großen interessanten Szenen zu Hause und wies die Musik jeder Nummer zu; ihre Dauer, Ton, Tempo, Orchestrierung ... Motiv

und Melodie wurden dem Ermessen des Komponisten überlassen. Nachdem Didelot einen detaillierten Plan der Musik in Übereinstimmung mit seinem Programm erstellt hatte, wandte er sich an die Herren Cavos oder Antonolini, Komponisten des Theaters. Der Kapellmeister setzte sich an sein Klavier, und Didelot spielte ohne Noten einige Szenen pantomimisch nach, wobei er ihm erklärte, dass diese Pantomime so viele Takte, ein solches Tempo, eine solche Orchestrierung brauche“ (55, 178-179). Eine solche Methode schränkte zweifellos die Phantasie des Komponisten ein. Und wenn Didelot, der ein brillanter Künstler-Choreograph war, sich in seinen Aufführungen auch als Regisseur, Dramaturg und sogar als Bildhauer zeigte, so war er leider der geringste aller Musiker. Vielleicht war er deshalb mit Komponisten „zweiten Ranges“ ganz zufrieden. Die Musik in Didelots Balletten entsprach freilich weder dem hohen Niveau der poetischen Intentionen noch der Bühnendramaturgie der Aufführung. Die schlechte Qualität der Musik trug in den meisten Fällen zur Kurzlebigkeit von Didelots Balletten bei.

In seinen besten Inszenierungen gelang es dem Choreographen jedoch, eine Einheit von choreographischer und musikalischer Dramaturgie der einzelnen Szenen zu erreichen. Drei von Didelots Balletten, „Zephyr und Flora“, „Raoul de Créquy“ und „Der Gefangene im Kaukasus“, sind in diesem Sinne illustrativ und verdienen eine sorgfältige Analyse. In diesen drei Balletten, die sich in ihrem Genre unterscheiden, kommen die romantischen Tendenzen Didelots am deutlichsten zum Ausdruck.

Einer der ersten Vorboten der Romantik im Ballett war die Aufführung von „Zephyr und Flora“ (1804, Musik von Cavos). Schon damals beeindruckte der berühmte Choreograf das Publikum mit der Schönheit der Tanzgruppen, den Luftflügen und der fantastischen Anmut der Figuren. 1812 wurde dasselbe Ballett in London mit Musik von Venua aufgeführt, und 1815 erstellte Didelot eine neue Version des Balletts, ein Ballett in zwei Akten, das in Paris gezeigt wurde; 1818 fand eine weitere Aufführung des Balletts in St. Petersburg auf der Bühne des Eremitage-Theaters statt. Die Musik von Cavos ist als Partitur in zwei Bänden, die den beiden Akten entsprechen, vollständig erhalten.

Trotz des traditionellen Charakters der Gattung des anakreontischen Balletts behandelt Didelot sie auf eine neue Art und Weise - er wendet sich rein tänzerischen Mitteln der Choreografie zu, die pantomimische Handlung tritt in den Hintergrund, weshalb „Zephyr und Flora“ oft als Tanzgedicht bezeichnet wird. Eine leichte und idyllische Atmosphäre durchdringt die gesamte Aufführung und schafft ein einziges poetisches Bild. Auch die Musik fügt sich in diese Stimmung ein, trotz der Einfachheit der Ausdrucksmittel. Ein heiterer Ton, Eleganz und Vollkommenheit der Form sind dem Ballett in allen seinen Bestandteilen eigen.

Unter Beibehaltung des dramaturgischen Nummernprinzips erweitern Komponist und Choreograph die Form jeder einzelnen Nummer auf glasklare Weise. Nominell ist Didelot noch nicht bei den spezifischen Formen der Ballettklassiker - Adagio, Pas de deux, Variationen - angekommen, aber im Kern nähert er sich ihnen bereits an. Diese Besonderheit lässt sich bei der Analyse der symphonischen Partitur deutlich nachvollziehen. Der Großteil von Cavos' Musik ist durch eine mehrteilige Struktur gekennzeichnet.

Bereits die erste Szene des Balletts - das Duett zwischen Zephyr und Flora - ist nach diesem Prinzip aufgebaut. Das anfängliche Allegro in F-Dur wird als Einleitung zum Duett aufgefasst (Nr. 2, „Zephyr fliegt mit Amor davon, sie suchen Flora“). Die leichte, pastorale Musik des Allegretto moderato (in F-Dur, $\frac{6}{8}$) ist charakteristisch für Zephyr. Die Andante-Episode zeigt deutlich das Muster eines klassischen Liebesduetts (der Mittelteil, der auf kleinen, anmutigen Zeiten aufbaut, steht der

Variation der Heldin nahe). Die charakteristischen Flugbewegungen des männlichen Tanzes mit weiten Sprüngen sind in der Lento-Episode zu spüren, die auf der Entwicklung einer einzigen rhythmischen Figur aufbaut. Die Wiederkehr der Musik der ersten Episode erinnert an eine Reprise der Coda (Beispiel 9 a, b, c).

Das Finale des ersten Aktes des Balletts - die Szene von Zephyr mit den Nymphen - ist in seiner Form ebenso ausgedehnt. Es handelt sich um eine Suite von sechs unterschiedlich charakterisierten Nummern, in denen lyrische, sanft bewegte Episoden mit entschlossenen, dramatischen Allegri und den leichten, zweistimmigen Rhythmen des Kosaken abwechseln. Die Musik von Cavos folgt flexibel den von Didelot konzipierten Tanzbewegungen. Eine solche Plastizität des musikalischen und choreografischen Bildes hat es in den Balletten von Walberch noch nie gegeben.

Auf diese Weise entsteht die typisierte Rhythmik der zukünftigen Ballettformen in Didelots Aufführung. Zum Beispiel haben alle Adagios eine zweistimmige Basis. Die schnellen Nummern sind entweder mit den beweglichen Rhythmen der italienischen Tarantella oder mit den zweistimmigen Rhythmen des russischen Tanzes verbunden. Das Finale des zweiten Satzes (Allegretto, Es-Dur, $2/4$) ist in dieser Hinsicht bezeichnend, denn das Hauptthema ähnelt einem lebhaften russischen bzw. ukrainischen Kosakentanz, der sich nach dem Prinzip der volksliedhaften oder volksinstrumentalen Variation entwickelt (Beispiel 10). Die Form des Finales ähnelt im Allgemeinen doppelten Variationen mit einer Coda. Unerwartet brechen also russische Volksmelodien und -rhythmen in diesem Ballett „durch“, das weit entfernt von russischem Kolorit ist.

Trotz einer gewissen Einfachheit des musikalischen Materials zeugen bestimmte Momente des Balletts „Zephyr und Flora“ von einem weiteren Aufkeimen romantischer Züge. Der Reichtum an Tanzrhythmen, die Vielfalt der Formen, die ausgiebige Verwendung von Soloklängen im Orchester - all diese Tendenzen sollten sich in der lyrisch-romantischen Ballettmusik der 30er - 40er Jahre weiter entwickeln. Wie J. Slonimski feststellt, „beruht die Komposition von Didelots „Zephyr“ nicht so sehr auf den Gesetzen der literarischen Dramaturgie, die das Schicksal der pantomimischen Dramen war, sondern auf den Gesetzen der musikalischen Dramaturgie... Man könnte meinen, dass der Autor die choreografische Komposition als eine Art Orchesterwerk betrachtete, sich Gedanken über das Stimmverhalten, über die einzelnen Instrumente, über die Struktur und die Architektonik, über die Entwicklung des Ausdrucks, mit einem Wort, über die Ballettdramaturgie machte“ (187, 189). Und in diesem Sinne ebnet „Zephyr und Flora“ zweifellos den Weg zu den eigentlichen romantischen Balletten, wie „La Sylphide“ oder „Giselle“, und sogar in weiter Ferne zu „Schwanensee“. Einige von Didelots Erkenntnissen werden in den klassischen Tänzen von „Ruslan“ weiterentwickelt.

Während Didelot bei den „leichten“ anakreontischen Themen seine Balletthandlung vor allem auf den Tanz stützte, entwickelte er in den „ernsten“ Balletten die pantomimische Handlung als leitendes Prinzip der Dramaturgie weiter. Seine tragischen Ballette zu mythologischen Themen – „Theseus und Arianna“, „Alceste und Phaedra“ - basieren auf dem Typus des pantomimischen Dramas. In diesem Genre ist das Festhalten des Ballettmeisters an den alten Traditionen vielleicht am deutlichsten, aber auch hier bleibt er nicht ganz auf klassizistischen Positionen. Die innovative Interpretation der klassizistischen Tragödie kommt im besten dieser Ballette von Didelot - in „Theseus und Arianna“ (1817) - deutlich zum Ausdruck. Die psychologische Tiefe der Frauenfiguren wird in den Vordergrund gestellt. Um das innere Wesen seiner Heldin anschaulicher zu machen, stellt Didelot Arianna das kontrastierende Bild ihrer Schwester Phaedra gegenüber. In einer scharfen Konfliktsituation offenbaren sich die Charakterzüge der sanften, liebenden Arianna

und der leidenschaftlichen, eifersüchtigen, temperamentvollen Phaedra, die auch Theseus leidenschaftlich liebt (die Szene des Theseus mit Arnanna und Phaedra im vierten Akt). Die Charakterisierung der beiden Schwestern durch Didelot wird im Sinne der „sensiblen“ Tragödien von Oserow aufgelöst.

Die kühnen Ideen Didelots wurden von Antonolinis Musik nicht unterstützt. Der Komponist hat die dramaturgischen Absichten des Choreographen nicht verwirklicht. Bei allem Reichtum der choreografischen Mittel, die zur Entfaltung des psychologischen Dramas beitragen, erwies sich die musikalische Charakterisierung der beiden Heldinnen als eindimensional und neutral, was sich negativ auf das Bühnenschicksal des Balletts auswirkte, das relativ kurzlebig war.

Didelots dramatisches Talent zeigt sich besonders anschaulich in der Gattung des großen Pantomimenballetts „aus dem wirklichen Leben“. Hier wendet er sich historischen Themen zu. Zwei Ballette dieses Genres – „Ungarische Hütte“ (1817), dessen Held Graf Ragozki ist (mit diesem Namen war die ungarische Figur der nationalen Befreiungsbewegung des frühen 18. Jahrhunderts Rakozi gemeint), und „Raoul de Créquy“ (1819) - bringen das historische Thema neu ins Ballett. Didelo, der die Entwicklung der „pantomimischen Dramen“ von Walberch fortsetzt, nähert sich der Verkörperung der Handlung auf eine andere Weise, aus der Perspektive eines Künstlers der Romantik. Die Idee der Freiheit und Unabhängigkeit der menschlichen Persönlichkeit, die die gesamte russische Kunst der vordekabristischen Jahre durchdrang, inspirierte den Ballettmeister zur Suche nach neuen Ausdrucksmitteln. Es ist merkwürdig, dass in der Musik dieser Ballette die romantische Strömung viel aktiver zum Ausdruck kommt als in anderen Balletten von Didelo. Von großem Interesse ist in dieser Hinsicht Cavos' Musik für das Ballett „Raoul de Créquy“.

Die romantischen Elemente von Cavos' Musik sind bereits in der dramatischen Ouvertüre enthalten, die die Bildsprache des Balletts bestimmt. Stilistisch steht sie Koslowskis heroisch-dramatischem Symphonismus nahe. Auch der spektakuläre Beginn des ersten Aktes erinnert an Koslowskis Theatermusik. Das Bild eines Sturms und Gewitters, das auf einer sequenziellen Entwicklung von Motiven mit charakteristischen Tyranen – „Ausbrüchen“ von Flöten - aufbaut, leitet die allgemeine ängstliche Stimmung der gesamten Szene ein, die den Kampf der Helden gegen die Elemente vermittelt.

In Didelots „historischem Ballett“ wird die Verbindung von Musik und Choreographie in hohem Maße spürbar. Die Musik von Cavos entspricht in den meisten Fällen der Idee des Ballettmeisters. Andererseits bemüht sich der Autor des Balletts selbst, die Prinzipien der musikalischen Struktur weiterzuentwickeln, die er zuvor in seinen „Tanzgedichten“, im Ballett „Zephyr und Flora“, gefunden hatte. Der zweite Akt des Balletts „Raoul de Créquy“ ist in dieser Hinsicht bemerkenswert und demonstriert die breiten dramaturgischen Möglichkeiten einer Ballettaufführung. Das persönliche Drama der Figuren ist mit dem Massengeschehen verwoben; die schweren Gedanken von „Raoul de Créquy“ bilden einen Kontrast zum festlichen Bild der Volksbelustigung (siehe: 66, 498-516).

In der Tradition von Gretrys vorromantischer Oper „Richard Löwenherz“ wendet Cavos in dieser Szene das Leitmotivprinzip der Entwicklung an. Wie bei Gretry ist das Leitmotiv der gesamten dramatischen Szene eine traurige, rührende Romanze, die von einem Klarinettensolo mit Harfenbegleitung gesungen wird. Adelaide sitzt allein, nachdenklich und traurig, und spielt auf der Harfe eine von ihrem Mann Raoul de Créquy komponierte Romanze (Beispiel 11).

Die Gedanken der Heldin werden von einer fröhlichen Hochzeitsgesellschaft unterbrochen - man bittet sie, an den Hochzeitsfeierlichkeiten teilzunehmen. Das Tanzen beginnt. Didelot fügt natürlich ein Tanzdivertissement in die Entwicklung der Szene ein. Doch inmitten der allgemeinen Fröhlichkeit erklingt als Erinnerung an Raoul de Créquys Romanze wieder das traurige Thema (Lento, in e-Moll, Nr. 7). So werden die Massenepisoden von psychologischen Charakterisierungen der Hauptfiguren durchsetzt, der reine Tanz wird durch ausdrucksvolle Pantomime ersetzt.

Die Szene mit dem Grafen, Adelaide und Baudoin (Nr. 14) war eine Entdeckung von Didelot und Cavos. Hier findet eine Verwandlung des Themas der Romanze statt. Zunächst erklingt die Melodie im Zeichen eines Leichenzuges - in dem Moment, in dem der Pilger (der verkleidete Raoul de Créquy, alias der Graf) das Publikum über den Tod des Grafen informiert. Das Thema der Romanze erhält in der Szene mit Adelaide eine neue Färbung. Der Pilger nimmt die Harfe in die Hand. Diese Musik klingt warm und lyrisch in den Violinen (Andante) - Adelaide erkennt den Pilger als ihren Ehemann. Dann verwandelt sich dasselbe Thema in ein Liebesduett (hier wird es von Flöten und Klarinetten vorgetragen) und erhält schließlich in der Coda den majestätischen Charakter einer Hymne. Im kraftvollen Klang des gesamten Orchesters (Maestoso, C-Dur) wird es als Thema der Liebe und Gerechtigkeit und des Triumphs des Lichts bestätigt. Diese romantische Technik der Umwandlung des Bildthemas war das erste Mal in der russischen Ballettmusik der damaligen Zeit.

Der dritte Akt des Balletts ist ebenso frei und musikalisch flexibel. Hier gibt es keine Nummerneinteilung. Der Komponist entwirft eine einzige ausgedehnte Szene, deren Episoden die Entwicklung der Gemütszustände der Figuren wiedergeben. Alle lyrischen Melodien, die mit der Charakterisierung von Adelaide verbunden sind, klingen durchdringend. Kriegerische, marschartige Themen mit energischen Tiraden begleiten Baudoin und seine Kumpane. Die Rettung von Adelaide und ihrem Sohn wird von einem Bild eines Sturms begleitet.

In der Gesamtkomposition der Ballettmusik nähert sich Cavos spürbar einer romantischen Interpretation der Handlung an. Diese Tendenzen zeigen sich in der Orchestrierung, die reich an solistischen Themenführungen ist, in dem sich abzeichnenden Leitmotivprinzip und in der übergreifenden Struktur der Szenen. Die Musik in den dramatischen Balletten von Didelot und Cavos erhält eine choreografische Besonderheit: sie ist tänzerischer als in den Pantomime-Balletten von Walberch.

Didelot wählt einen neuen Ansatz für die Interpretation von Märchenhandlungen. Am interessantesten in diesem Sinne ist sein Ballett „Henzi und Tao“, das auf der Handlung von Perraults berühmtem Märchen „Die Schöne und das Biest“ basiert, das zuvor in Gretrys Oper „Zemira und Azor“ verwendet wurde. Didelot füllt es mit moralisierendem Inhalt: der schöne Tao, ein grausamer und eigensinniger Sultan, wird nicht so sehr auf Geheiß einer bösen Zauberin (wie in Gretrys Oper) zum Ungeheuer, sondern als Strafe für seine Selbstsucht. Die erhabene und hingebungsvolle Liebe von Henzi befreit das Monster von seinen niederen Beweggründen und verändert seine Seele vollständig.

Das Bild von Tao wird in seiner Entwicklung gezeigt: zunächst ist er ein grausamer, schöner Egoist, der bereit ist, ein schönes Mädchen zu verderben. Die stattfindende Metamorphose - seine Verwandlung in ein Monster durch Magie - bringt zum ersten Mal einen starken emotionalen Schock in sein Leben. Allmählich erwacht in ihm wahre Menschlichkeit, Humanität, der Glaube an die Liebe und die Schönheit des Lebens. So brachte der Choreograph sein romantisches Verständnis des

„moralischen“ Themas in die märchenhafte Ballettaufführung ein. Er verlegt die Handlung des Balletts in das sagenhafte, exotische China, was ebenfalls charakteristisch für die romantische Auffassung der Märchenhandlung ist. Das Ballett „Henzi und Tao“ war ein großer Erfolg. Es verblüffte durch sein poetisches Konzept, die exotische Farbigkeit der Inszenierung und wurde von Puschkin, der es auf der Bühne sah, bewundert. Die uninteressante, formale Musik Antonolinis konnte jedoch nicht den ganzen romantischen Charme des Stücks vermitteln, die Idee von Didelot blieb in Vergessenheit.

Der Höhepunkt von Didelots Werk war das Ballett „Der Gefangene im Kaukasus oder der Schatten der Braut“ (1823), in dem laut J. I. Slonimski „romantische Tendenzen den Charakter einer Regie erhielten“ (186, 109). Das einzige Mal in seinem Werk wandte sich Didelot der russischen Poesie zu - dem kurz zuvor geschriebenen Gedicht von Puschkin. Die Verwendung von Puschkins Erzählungen im Ballettheater (Gluschkowski hatte etwas früher, 1821, das Ballett „Ruslan und Ljudmila“ inszeniert) deutete darauf hin, dass das russische Ballett die Romantik aufnahm.

In Didelots „Der Gefangene im Kaukasus“ verschmelzen Gedanken und Gefühle, lyrische und dramatische Anfänge. Hier erreichte der Choreograph ein gewisses Gleichgewicht zwischen Pantomime und Tanzaktion. Natürlich war Didelot in diesem historischen Stadium nicht in der Lage, die volle Bedeutung von Puschkins Gedicht durch Choreographie zu vermitteln. Außerdem wurde Puschkins Handlung sehr frei interpretiert, sogar weit weg vom Original. Dafür gab es mehrere Gründe. Erstens kannte Didelot die russische Sprache nicht und lernte das Gedicht nur in der Übersetzung kennen, so dass er, wie er selbst schrieb, nicht in der Lage war, „die ganze Schönheit der Silbe und den Reichtum der Ideen zu spüren“. Zweitens konnte er sich der Tradition des „Glücklichen Endes“ nicht entziehen und beendete daher sein Ballett mit einer eher banalen, offiziellen Apotheose (dem russischen Sieg und der Annahme der russischen Staatsbürgerschaft durch den Khan). Schließlich war es unter den Bedingungen der kaiserlichen Theater äußerst unerwünscht, das Werk des Exil-Dichters zu behandeln. Daher verlegte Didelot die Handlung seines Balletts in die ferne Vergangenheit, als wolle er die Verbindung zur literarischen Quelle verschleiern.

Die Handlung des Balletts von Didelot lässt sich wie folgt zusammenfassen. Die Hochländer bringen den russischen Gefangenen Rostislaw zum Aul, einen tapferen, stolzen und unabhängigen jungen Mann, der durch sein Verhalten die Bewunderung selbst seiner Feinde erregt. Eine schöne Tscherkessin verliebt sich in ihn, aber Rostislaw kann ihre Liebe nicht erwidern: er ist seiner Braut Gorislawa treu. Bei einem erneuten Überfall auf die russischen Gebiete nehmen die Bergbewohner Gorislawa gefangen. Die eifersüchtige Tscherkessin ist bereit, ihre Rivalin zu töten, aber das gute Gefühl triumphiert und hilft den Liebenden zu fliehen. Als sie den Gebirgsfluss überqueren, erreichen sie bereits das andere Ufer und sehen, wie sich die unglückliche Tschertschenka in die aufgewühlten Fluten stürzt. Rostislaw eilt ihr zu Hilfe. Die erschöpfte Gorislawa stirbt. Doch bald erscheint der Schatten der toten Braut im Licht des Mondes. Sie gibt ihren Segen für die Hochzeit von Tscherkeschanka und dem kaukasischen Gefangenen ¹¹.

¹¹ Didelots choreografische Arbeit in „Der Gefangene im Kaukasus“ endet mit dieser Ballettszene. Die Inszenierung des dritten Aktes (die Apotheose der russischen Truppen) stammt von Opost.

Trotz der offensichtlichen Naivität des Drehbuchs sind die romantischen Motive von „Der Gefangene im Kaukasus“ bis zu einem gewissen Grad erhalten geblieben. Zum einen spiegelt sich dies im Kontrast zwischen russischen und orientalischen Farben wider, in den Bildern vom Alltagsleben und den Sitten der kaukasischen Hochlandbewohner, das Bild von Tschertschenka - einem staubigen, temperamentvollen orientalischen Mädchen - ist romantisch. Andererseits nimmt die symbolische Auflösung des Dramas - mit dem Erscheinen des geheimnisvollen „Schattens“ der Braut - die poetischen Szenen von „Schatten“ und „Gespenstern“ des zukünftigen romantischen Balletts direkt vorweg, behandelt Didelot das Bild des Helden auf eine neue Weise. Sein „Gefangener im Kaukasus“ trägt bei aller Abweichung vom literarischen Vorbild noch die Züge des Puschkinschen Helden - eine starke, stolze und unabhängige Persönlichkeit.

Doch all die romantischen Ideen des Ballettmeisters Didelot in seiner Inszenierung des „Gefangenen im Kaukasus“ wurden musikalisch nicht angemessen umgesetzt. Cavos' ausdrucksarme, übergeneralisierte Musik war hier weder in der Darstellung des Lokalkolorits noch in der Darstellung der romantischen Charaktere einzigartig. Hier kann man nur von einer gewissen Typisierung der musikalischen Intonationen und Rhythmen sprechen, die die Choreographie des Balletts begleiten. Kriegerische, marschartige Rhythmen werden mit den Bildern von Bergsteigern assoziiert. Lesginka-Rhythmen erscheinen in den Massenszenen, die die Tänze der Kaukasier darstellen. Energiegeladene, heroische Themen prägen Rostislaw. Das Bild der Protagonistin Tscherkeschenka ist das musikalisch ausdrucksvollste. Tscherkeschenkas Tänze sind anmutig, raffiniert, manchmal sogar erlesen; der Komponist hat mit Erfolg den Klangfarbenreichtum des Klarinettensolos gefunden, das die Heldin charakterisiert (Beispiel 12).

Doch im Großen und Ganzen gelang es Cavos nicht, musikalische und expressive Mittel zu finden, die dem romantischen Stil von Didelots Ballett entsprachen. Das Ballett „Der Gefangene im Kaukasus“ zeigt deutlich den Widerspruch zwischen den fortschrittlichen Tendenzen des russischen Ballettheaters der 1820er Jahre und der Musik, die sich trotz einzelner Einsichten noch nicht auf ein hohes choreographisches Niveau begeben hatte.

Didelots Ruhm als Schöpfer des romantischen Balletts ist in der Geschichte des russischen Ballettheaters fest verankert. „Didelots Ballette sind von lebendiger Phantasie und ungewöhnlichem Charme erfüllt“, schrieb Puschkin. Worin bestand dieser außergewöhnliche Charme der Inszenierungen des Ballettmeisters? In erster Linie „in der Fähigkeit, eine Art Musik der Bühnenhandlung zu komponieren, für die alle Mittel der „Verführung“ mobilisiert werden - von der Poesie des Tanzes selbst bis zur Poesie der Theatermaschinerie“ (186, 51). Didelot ging es um die Verschmelzung des Expressiven und des Visuellen in seinen Aufführungen. Das ist ihm nicht immer gelungen, aber gerade diese Absicht hat den Reichtum des künstlerischen Inhalts einer Ballettaufführung hervorgebracht. Die Poetisierung der Handlung, die psychologische Tiefe der Charakterisierung, die Sorge um die Dramatik des Bühnengeschehens - zugleich die Dramatik des Synthetischen, Choreographischen und Musikalischen - all dies schuf die Voraussetzungen für das romantische Ballett in Didelots Kunst.

Die künstlerischen Möglichkeiten des russischen Theaters in St. Petersburg entsprachen ganz den innovativen Ideen des Choreographen. Die dort ausgebildeten Balletttänzer haben sich die Choreografie des romantischen Stils aktiv angeeignet. Didelot erhob und poetisierte den weiblichen Tanz, betonte die Leichtigkeit der Bewegung, den Flug und die Anmut. All diese Anforderungen wurden in der Kunst

bemerkenswerter russischer Ballerinen, Schülerinnen seiner Schule, verkörpert - Danilowa und Kolosowa, Ikonina und Teleschowa und schließlich die berühmte Istomina, die uns durch die poetischen Zeilen von Puschkin bekannt ist. Didelots Ballette bestachen durch ihren Optimismus und ihre Vitalität, sie strahlten Licht, Freude und Inspiration aus und entsprachen damit dem Geist der Epoche Puschkins.

Der Tanz wird in Didelots Balletten allmählich zur poetischen „Seele“ des Balletts, zum Träger des lyrischen Anfangs. Diese Qualität seiner Inszenierungen wurde von Puschkin bewundert, der den Tanz als den höchsten Ausdruck des ethischen und ästhetischen Wesens der Ballettkunst schätzte. Indem er in seinen Balletten nicht nur den klassischen, sondern auch den charakteristischen Tanz entwickelte, bereicherte Didelot die russische Choreografie erheblich. Das Streben nach Lokalkolorit, nach der Beherrschung des Vokabulars des nationalen, charakteristischen Tanzes unterstreicht auch die romantische Ausrichtung der Ästhetik des Choreografen.

Wie bereits erwähnt, agierte Didelot in seinen Balletten als Dramatiker, Regisseur und Künstler zugleich. Allerdings fehlte seinen Balletten eine weitere wichtige Komponente - die Musik als symphonische Verallgemeinerung der Balletthandlung, als wichtige Grundlage für die Ballettdramaturgie. „Angewandt“ in ihrer Bedeutung, konnte die Musik von Antonolini und Cavos noch nicht die eigenständige Rolle eines der führenden Ansätze einer Ballettaufführung einnehmen. Das kam erst etwas später, in Glinkas Operntänzen.

In seiner Arbeit als Ballettmeister traf Didelot leider nicht auf den genialen Schöpfer von „Ruslan“. Es wird vermutet, dass dieser „Rückstand“ zwischen der Musik und Didelots choreografischen und inszenatorischen Neuerungen die Bühnenlebensdauer seiner Ballette erheblich verkürzte. Die besten Errungenschaften seiner Choreographie gaben jedoch zweifellos den stärksten Impuls für die weitere Entwicklung des klassischen russischen Balletts.

3.

Parallel zum St. Petersburger Balletttheater wurde das russische Balletttheater in Moskau gegründet. Der demokratischere Lebensstil der alten Hauptstadt wirkte sich auf den Geschmack des Theaterpublikums und auf das Repertoire des Moskauer Theaters aus. Von Anfang an war die Tätigkeit des Moskauer Theaters von der Neigung zu russischen Nationalthemen bestimmt. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts nahmen die russische Komödie, die komische Oper und das Tanzdivertissement einen festen Platz im Repertoire des Petrowski-Theaters ein. Gattungscharakteristische Ballette, Divertissements und Einlagen zu Volksszenen mit Volkstänzen und komischer, buffoonistischer Pantomime bildeten eine wichtige Grundlage der Moskauer Bühnenaufführungen. Diese spezifische Ausrichtung unterschied das Moskauer Ballett vom St. Petersburger Ballett.

1807 kam der „Hoftänzer“ I. Ablets, ein Schüler von Walberch, nach Moskau und sollte eine wichtige Rolle bei der Gründung des Moskauer Balletttheaters spielen. Ablets war ein bemerkenswerter Charaktertänzer. Charakteristische Tänze bildeten die Grundlage seiner Ballettmeistertätigkeit: er studierte sorgfältig russische, ukrainische und Zigeunertänze und füllte seine Produktionen mit ihnen. Im Genre des Ballett-Divertissements popularisierte er vor allem die russische Folklore - Volksspiele, Bräuche und Rituale. Ein Beispiel für ein solches Divertissement mit

russischen Themen war Ablets Inszenierung von „Semik oder Festlichkeiten in Marjina Roschtscha“ zur Musik von S. I. Dawydow (1815). „Semik“ war ein großer Erfolg beim Publikum und legte den Grundstein für eine ganze Reihe von Divertissements dieser Art. Diese Traditionen wurden in den Inszenierungen von Ablets weit verbreitet: „Der Jahrmarkt von Makarjewka“, „Masleniza“, „Das Fest der Donkosaken“ und andere.

A. Gluschkowski, der seit 1812 in Moskau tätig war, zollte dem Genre des russischen Divertissements, das organisch in das Repertoire des Ballettheaters einging, große Anerkennung. Ihm werden zahlreiche Produktionen dieser Art zugeschrieben: „Feier auf den Sperlingsbergen“, „Filatka und Fedora an der Schaukel bei Nowinski“ (1815), „Der Triumph der Russen oder Das Biwak bei Krasnoe“, „Der erste Mai oder Der Spaziergang in Sokolniki“ (1816) - alle zur Musik von S. Dawydow; „Spiele zu Weihnachten“ (1816), „Kosaken am Rhein“ (1817), „Newa-Feierlichkeiten“ (1818), „Antike Spiele oder Julabend“ (1823) - zur Musik von F. Scholz.

Nach Ablets und Gluschkowski fungierte ihr Schüler I. K. Lobanow als Choreograph von Divertissements. In seinen Produktionen („Ferien auf dem Lande“, „Zigeunerlager“, „Erntedankfest“ und andere) machte er ausgiebig Gebrauch von russischen, Zigeuner-, Kosaken- und sogar baschkirischen Tänzen. In den Divertissements „Maskerade in der Krakauer Schanze“ und „Ungarisches Fest im Kisberger Wald“ griff Lobanow auch bereitwillig auf ungarische und polnische Tänze zurück.

Als eigenständige Gattung synthetischer Darbietungen erreichte das russische Divertissement seine Blütezeit im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Diese Darbietungen waren beim Publikum wegen ihrer Farbigkeit und der Frische des Volksmaterials beliebt. Sie legten den Grundstein für die Choreographie des charakteristischen Tanzes und stärkten die Merkmale der volkstümlichen Sprache. Die besten Traditionen der russischen Divertissements von Ablets, Gluschkowski und Lobanow fanden ihre Fortsetzung in der Arbeit der russischen Ballettmeister der zweiten Jahrhunderthälfte, obwohl sich das Genre des Divertissements selbst als eine vorübergehende Erscheinung erwies, die mit der historischen Situation des russischen Gesellschaftslebens während des Vaterländischen Krieges von 1812 zusammenhing.

Gluschkowski, ein begabter Tänzer und Choreograf, Schüler und Nachfolger von Didelot, leistete einen großen Beitrag zur Entwicklung des Ballettheaters in Moskau. Er stützte sich auf die choreografischen Prinzipien seines Lehrers, berücksichtigte aber gleichzeitig die Anforderungen der Moskauer Bühne. Wie bereits erwähnt, zollte er dem populären Genre des Divertissements großen Tribut. Doch während er den nationalen Charaktertanz entwickelte, inszenierte er auch mehraktige große Ballette, die an die klassische Tradition anknüpften. Er übertrug das Beste aus Diderots Inszenierungen auf die Moskauer Bühne und entwickelte viele seiner Errungenschaften in seinen eigenen Balletten weiter.

Gluschkowski arbeitete unter schwierigen Bedingungen. Das Moskauer Ballett, das in dieser schwierigen Zeit auf den Bühnen verschiedener Theater auftrat, die für Ballettaufführungen oft völlig ungeeignet waren¹², blieb in professioneller Hinsicht weit hinter dem St. Petersburger Ballett zurück. Es verfügte weder über die etablierten Berufstraditionen noch über die künstlerische Tanzkultur und die Einheit des Stils, die die Petersburger Schule des ersten Viertels des neunzehnten Jahrhunderts auszeichneten. Auch die fortschrittlichen Prinzipien der Ballettdramaturgie von Noverre wurden auf der Moskauer Bühne nicht gemeistert. Gluschkowskis Aufgabe

bestand also in erster Linie darin, das Moskauer Ballett auf das hohe Niveau der Ballettkunst seiner Zeit zu heben.

¹² И. Walberch, der Ende 1807 in Moskau eintraf, beschreibt die Arbeitsbedingungen im Moskauer Theater wie folgt: „Jetzt bereue ich zutiefst, dass ich nach Moskau gekommen bin Wir werden gezwungen sein, in einer abscheulichen Scheune zu tanzen, die eng, kalt, mit einem Wort, alle abscheulichen Tugenden hat <...> Ich habe 12 Paare von Ballettänzern eingestellt, sie machen irgendwie; aber das Theater ist teuflisch eng, obwohl der Boden neu gemacht werden wird, denn es ist schrecklich, darauf zu gehen, nicht nur zu tanzen“ (28, 83).

Gluschkowskis großes Verdienst besteht darin, dass er der russischen Ballettbühne zum ersten Mal eine choreografische Lesart der besten Werke der russischen Literatur seiner Zeit schenkte. Seine Ballette zu Themen aus Werken von Puschkin und Schukowski wurden auf der Bühne des Moskauer Theaters aufgeführt. Man kann mit Sicherheit sagen, dass vor Gluschkowski die große Ballettaufführung in Russland nur aus ausländischen Quellen „gespeist“ wurde. Gluschkowski machte einen kühnen Schritt, indem er sich der Poesie Puschkins zuwandte, zu einer Zeit, als man noch nicht an dramatisches Theater oder Opern dachte. Gluschkowski hatte in dieser Hinsicht einen großen Einfluss auf ihn, da er mit den führenden Persönlichkeiten der damaligen Zeit - Dichtern, Künstlern, Schriftstellern und Musikern Moskaus - in Kontakt stand: Gluschkowski stand in ständigem Kontakt mit Puschkins Freund P. A. Wjasemski und dessen Umfeld, daher seine engen Verbindungen zum literarischen Milieu.

1821, also ein Jahr nach der Veröffentlichung von Puschkins Gedicht „Ruslan und Ljudmila“, schuf Gluschkowski in Zusammenarbeit mit dem Komponisten F. Scholz, Kapellmeister des Moskauer Theaters, das Ballett „Ruslan und Ljudmila oder der Sturz des Tschernomor“, und zehn Jahre später wandte er sich erneut dem Werk Puschkins zu und inszenierte das Ballett „Schwarzer Schal“ auf der Grundlage des gleichnamigen Gedichts des Dichters.

Das große „magisch-heroische“ Ballett „Ruslan und Ljudmila oder der Umsturz des Tschernomor“ wurde von Gluschkowski als Extravaganz konzipiert. Seine Premiere fand am 16. Dezember 1821 statt. Das Ballett wurde bis 1825 in Moskau aufgeführt, und 1824 inszenierte Didelot eine Neuauflage in St. Petersburg.

Das Ballett von Gluschkowski-Scholz ist noch weit von Puschkins Original entfernt. Das naive Szenario von „Ruslan“ geht nicht über die „moralisierende“ Interpretation der Märchenhandlung hinaus, die in der russischen Oper des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts übernommen wurde. Weder Gluschkowski noch Scholz konnten sich zu diesem Zeitpunkt zu einem tiefen Verständnis von Puschkins vielschichtigem und komplexem Gedicht, seinen wahren nationalen Wurzeln und seiner philosophischen und ethischen Bedeutung durchringen. Der Choreograph und Komponist betonte den magisch-heroischen und lyrischen Aspekt des russischen Märchens. Gluschkowskis Szenario basiert auf dem Gegensatz zwischen guten und dunklen, bösen Kräften: auf der einen Seite Ruslan, Ljudmila und die Zauberin Dobrada, auf der anderen Seite Tschernomor, die Zauberin Slorada und ihr Gefolge. Den Hauptkonflikt löste Gluschkowski mit den Mitteln der Pantomime, und manchmal sogar auf veraltete Weise, die in den dramaturgisch akuten Momenten des Abspanns weit verbreitet ist. Und doch, trotz dieser traditionellen Techniken, das Gluschkowski-Scholz Ballett hält wichtige Perspektiven für die Kunst der Zukunft.

Scholz' Partitur enthält viele interessante Seiten, deren Fäden bis zu den Tänzen von Glinkas „Ruslan“ reichen. Ob Glinka das Ballett von Scholz auf der Bühne gesehen hat, ist nicht bekannt. Aber es scheint, dass die Musik des Balletts dem Komponisten bekannt war. Auf jeden Fall legt ein sorgfältiges Studium der Partituren von Scholz und Glinka diesen Gedanken nahe, der einige gemeinsame Assoziationen hervorruft. So ist zum Beispiel die rhythmische Ähnlichkeit zwischen Ruslans Heldenthemen im Ballett und in der Oper auffällig. Die Szene der Verführung Ruslans im vierten Akt des Balletts, die mit rein tänzerischen Mitteln gelöst wird, bringt uns in die Nähe der Tänze im dritten Akt der Glinka-Oper, in die Szene der Verführung Ratmirs. Die Rhythmen des Marsches in beiden Partituren prägen das Bild von Tschernomor. Auch die „Szene der Erstarrung“ weist eine gewisse Ähnlichkeit auf. Natürlich können die beiden Partituren nur ganz allgemein verglichen werden, ohne auf die Besonderheiten des kreativen Stils der Autoren und das Ausmaß ihrer Begabung einzugehen.

Scholz' Partitur stellt sowohl pantomimische als auch tänzerische Aktionen dar. Die musikalische Sprache des Komponisten nähert sich in vielerlei Hinsicht dem romantischen Stil der Opern Werstowskis an, die einige Jahre später auf der Moskauer Bühne erschienen. Scholz wendet sich erstmals in der Ballettpraxis seiner Zeit von klassizistischen Darstellungs- und Entwicklungsmethoden ab, seine Ballettmusik ist bereits im Stil der Romantik gehalten.

Romantische Züge sind vor allem in der Art der Orchestrierung und in der lyrischen Thematik des Balletts zu erkennen. Das Orchester von Scholz ist reich an Farben. Der Komponist macht ausgiebig Gebrauch von den Klangfarben der Blechbläser, vor allem in den „ominösen“ Zauberszenen. Die Soloklänge setzt er frei ein: ständig erklingen ausdrucksstarke Soli von Klarinette und Flöte, und die Solovioline erhält im Ballett eine besondere Bedeutung. So entwickelt die Solovioline beispielsweise im vierten Akt, in der Szene von Ruslans Verführung, Themen mit großer Ausdruckskraft. Die Klangfarbe der Violine ist auch mit dem thematischen Material verbunden, das Ljudmila charakterisiert (diese Klangfarbe wird später in ähnlichen Szenen von Glinka die gleiche Rolle spielen).

Auch die Thematik des Balletts, vor allem in den lyrischen Szenen, zeugt von der Entstehung einer neuen Art von Ballettmusik. Scholz' lyrische Themen werden frei und breit dargeboten, und der Komponist schmückt sie mit eleganten Chromatisierungen oder spritzigen Rouladen und manchmal brillanten, rhythmisch ausgefeilten Koloraturen aus.

Schon der Anfang der Ouvertüre - der Eröffnungsteil (Larghetto, Es-Dur) - ist in dieser Hinsicht interessant. Der Komponist nutzt den Kontrast zwischen den beiden für die romantische Ouvertüre typischen Bildern (die gebieterischen „Rufe“ der Blechbläser und die gedämpfte und geheimnisvolle „Antwort“ der Streicher und Holzbläser auf der sechsten Stufe), um dann im Klarinettensolo eine sich weit ausbreitende Melodie einzuführen. Dem Allegro der Sonate liegt ein marschartiges, leichtes Thema (Es-Dur) zugrunde, das mit dem heroischen Bild Ruslans verbunden ist.

Die „Erstarrungsszene“ (Andante, e-Moll, Nr. 8) wird mit harmonischen Mitteln aufgelöst. Eine langsam aufsteigende Bewegung durch die Klänge des Dominantakkordes bereitet die farbigen Passagen der Harfe vor (Beispiel 13).

Die anmutigen Themen der Nymphen in der Verführungsszene nehmen, wie bereits erwähnt, die Thematik der „Zauber Mädchen“ in Glinkas Oper unmittelbar vorweg. So auch das verträumte Andante-Thema (G-Dur) mit seinem abwechslungsreichen und flexiblen Rhythmus (Beispiel 14).

Charakteristisch ist auch das Thema der C-Dur-Andantino-Episode, von dem aus die Fäden zum „Nocturne“ (ebenfalls in C-Dur) in Glinkas Zaubertänzen (Beispiel 15) gezogen werden.

Natürlich ist es Scholz noch nicht gelungen, raffiniertere musikalische Ausdrucksmittel zu finden, um eine magische Fantasie zu vermitteln, aber seine Musik als Ganzes ist auf dem Weg in diese romantische Welt.

Der Komponist hat auch viele musikalische und dramaturgische Entdeckungen gemacht¹³.

¹³ Eine detaillierte Beschreibung der Musik des Balletts findet sich bei A. Gosenpud (56, 538-646).

Während die Autoren des Balletts das Prinzip der Handlungsentwicklung beibehalten, machen sie gleichzeitig ausgiebig Gebrauch von ausgedehnten Szenen, in denen sich die Konturen der klassischen Ballettstrukturen deutlich abzeichnen.

Der dritte Akt des Balletts ist der musikalisch gelungenste. Sein Beginn greift die Bilder der Ouvertüre auf. Die düsteren „Rufe“ der Blechbläser rufen eine Antwort der einsamen Solovioline mit der charakteristischen romantischen Intonation der sechsten Stufe hervor.

Die Musik führt in die magische und geheimnisvolle Welt des Schlosses von Tschernomor ein. Dieses ganze Bild erinnert in vielerlei Hinsicht an die geheimnisvollen und magischen Szenen in den Opern von Werstowski („Pan Twardowski“, „Wadim“ und „Askolds Grab“). Es scheint, dass die Tendenzen der Frühromantik damals auch auf verschiedene Komponisten, die mit den Traditionen des Moskauer Theaters verbunden waren - Werstowski, Aljabjew, Genischta und ihre Zeitgenossen - Einfluss hatten.

Eine interessante Entdeckung des Komponisten war der „Tschernomor-Marsch“, der auf diese Szene folgt. Vom künstlerischen Niveau her ist Scholz' Musik weit von Glinkas brillantem Fantasiemarsch entfernt, aber bestimmte Techniken der Orchestrierung, der tonalen Färbung und des rhythmischen Musters nehmen ihn entfernt vorweg. Wie Glinka wählt auch sein Vorgänger die Tonart C-Dur und verwendet gleichzeitig eine tonale Umfärbung des Themas (C-a-G), die jedoch viel einfacher und traditioneller ist als die des Opernkomponisten. Die Intonation von Glinkas Zukunftsmarsch lässt sich auch in der rhythmischen Organisation dieser Nummer nachvollziehen (Beispiel 16 a, b). In Scholz' Marsch sind die Anzeichen einer „magischen“, transparenten Orchestrierung nicht zu überhören - die reichliche Verwendung von Flöten- und Triangelklängen.

Der musikalisch ausdrucksstärkste vierte Akt ist die Szene von Ruslans Verführung, eine klassische Tanzsuite, die in Rhythmus und Art der Bewegung variiert. Hervorzuheben ist ein Solotanz einer der „Verführerinnen“ im Geiste einer Romanze für Violine mit Harfenbegleitung. Den Höhepunkt der Handlung bildet eine brillante Polonaise, die den Einmarsch der guten Mächte darstellt. Mit Hilfe der Zauberin Dobrada vereitelt Ruslan die Pläne der Verführerinnen. Der üppig blühende Garten verwandelt sich in eine Wüste und die Nymphen in Furien. Ausreichend formale und schablonenhafte Musik schildert Ruslans Kampf mit Tschernomor und Ljudmilas Befreiung.

Die gesamte zweite Hälfte des Aktes, beginnend mit Nr. 12 (in Didelots Version ist es der fünfte Akt), drückt die Idee des Triumphes der Liebe aus. Die glückliche Auflösung spiegelt sich in dem brillanten Triumphmarsch (Es-Dur) wider. Das Ballett

endet mit dem Bild eines Volksfestes. Es folgt eine große Folge von Tänzen: die Mazurka, der Kosaken-Tanz, der Ungarische Tanz und ein allgemeiner Freudentanz¹⁴.

¹⁴ Scholz verwendete im ersten Akt, in der Szene des Hochzeitsfestes, auch eine Suite charakteristischer Tänze. Sie umfasst den Kosakentanz, den Russischen Tanz, der in Form eines Themas mit Variationen interpretiert wird, und den Ungarischen Tanz.

Das feierliche Schlussdivertissement schafft hier eine besondere Bühnentradition, die später in den Balletten von Tschaikowski und Glasunow begründet wurde.

In der Geschichte des russischen Theaters war das Ballett „Ruslan und Ljudmila“ ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Etablierung nationaler Themen. Auch romantische Tendenzen waren darin spürbar - eine Annäherung an Volksmärchen und bunte Fantasie. In dieser Hinsicht übertrafen Gluschkowski und Scholz sogar ihre Zeitgenossen Didelot und Cavos. Die Musik von Scholz ist in ihrer künstlerischen Qualität dem zwei Jahre später komponierten „Der Gefangene im Kaukasus“ unermesslich überlegen. Nicht nur die spektakuläre Inszenierung von Puschkins Gedicht trug zum Erfolg des Balletts bei. Allerlei Schlachten, Flüge, Verführungen und die Zerstörung von Burgen waren dem russischen Publikum damals bereits aus den „Zauberoper“ von Dawydow und Cavos bekannt. Viel wichtiger ist, dass Gluschkowski und Scholz in „Ruslan“ in enger Verbindung von Choreographie und Musik die Grundlagen des russischen Märchenballetts gelegt haben. Ihr gemeinsames Werk ist durchdrungen vom „russischen Geist“, dem Geist des Volksmärchens.

Im russischen Theater des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts wurden alle Voraussetzungen für das Entstehen des klassischen Balletts in Russland geschaffen. Wie die Kunst des Dramas und der Oper entwickelte sich auch das russische Ballett in der Zeit seiner Entstehung auf der Grundlage der allgemeinen Prinzipien der Theaterkunst. Vom Drama übernahm das Ballett die Traditionen der Bühnendramaturgie, indem es die Arten der Handlungsentwicklung, die Offenlegung von Figuren, Bildern und Konfliktsituationen als Grundlage nahm. Von der Oper übernahm es die Methoden der Musikdramaturgie und die Prinzipien der synthetischen Handlung. Das russische Ballett, das sich zunächst als dramatische choreografische Aufführung formte und die Tanztechnik aktiv weiterentwickelte, erlangte nach und nach die Besonderheit einer musikalisch-choreografischen Aufführung.

Man kann mit Sicherheit sagen, dass die Schöpfer des klassischen russischen Balletts viele rationale Elemente von ihren Vorgängern übernommen haben. Walberch, Didelot und Gluschkowski begründeten das Recht auf die Existenz einer Vielzahl von Ballettgattungen, die verschiedene Aspekte des Lebens berühren (Ballett-Drama, Ballett-Komödie, Märchenballett, Ballett mit historischem Thema usw.). Mit den Inszenierungen von Walberch hat das klassische Ballett die Möglichkeiten der Konflikt dramaturgie geerbt. Von den Kreationen Didelots - die Poesie der choreographischen Aufführung. Von den Balletten von Gluschkowski - russisches Nationalkolorit. In den Ballettaufführungen des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts bildeten sich im Wesentlichen zwei Arten von choreografischem Vokabular heraus, die die Grundlage des klassischen Balletts bildeten: der klassische und der charakteristische, national gefärbte Tanz.

Das russische Ballett des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts bereitete historisch auch die Reform der Ballettmusik vor, die etwas später von Glinka und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts von Tschaikowski realisiert wurde. In den Balletten von Walberch, Didelot und Gluschkowski bildete sich allmählich die Gattungsspezifität des Tanzes heraus. Die Tatsache, dass berühmte russische Komponisten an der Schaffung von Ballettmusik beteiligt waren - die Titows, Dawydows, Cavos, Scholz und später Aljabjew und Warlamow -, konnte sich nicht ohne Auswirkungen auf die Entwicklung des Ballettheaters auswirken. In Titows klassizistischer Musik für Ballette und Tragödien von Walberch wurden bestimmte Arten der dramatischen Charakterisierung entwickelt. Dawydows Musik, die an der Schnittstelle zwischen Klassizismus und Romantik steht, trug zur Entwicklung des nationalen Kolorits in der Ballettmusik bei. Dawydow machte in seinem Werk ausgiebig Gebrauch von volkstümlichen Motiven, was zur Entwicklung der russischen Nationalchoreografie beitrug. Im Werk von Cavos und in den Balletten von Didelot bildete sich ein spezifischer Stil der Ballettmusik heraus, es entstanden Arten von Tanzrhythmen und musikalische Formen, die sich den klassischen Normen des Balletts annähern: Adagio, Ensemble und Variation. Die Musik von Scholz vereinte zwei Arten von Tanzbarkeit - klassisch und charakteristisch.

Diese Komponisten waren sicherlich noch nicht in der Lage, die Prinzipien der symphonischen Dramaturgie zu beherrschen, was sich auch im allgemeinen Zustand der russischen Musikkunst widerspiegelte, die zu dieser Zeit noch nicht über die etablierten Methoden des symphonischen Denkens verfügte. Die Dramaturgie einer Ballettaufführung durch das Konzept des Symphonismus auszudrücken, ist eine Aufgabe von großer Schwierigkeit. Und selbst Glinka, der sich zu einer wahrhaft symphonischen Interpretation von Tanzsuiten in der Oper aufschwang, wagte sich noch nicht auf den Weg, eine vollständige Ballettaufführung zu schaffen. Die Entstehung eines symphonischen russischen Balletts wurde erst viel später im Werk von Tschaikowski möglich.

O. A. KOSLOWSKI

In der Geschichte der russischen Musikkultur des frühen 19. Jahrhunderts ragt das Werk von O. A. Koslowski (1757-1831) als leuchtendes und bedeutendes Phänomen heraus. Der gebürtige Pole war in seinem Leben eng mit Russland verbunden. Er begann seine kompositorische Tätigkeit Ende des 18. Jahrhunderts und erlangte großen Ruhm als Autor von „russischen Liedern“ und zahlreichen Polonaisen sowie als Schöpfer des ersten russischen Requiems. Später entwickelte er sich auf dem Gebiet der Theatermusik weiter und bewies ein hohes Maß an Geschick als Sinfoniker. Es gibt auch Informationen über seine Opernwerke.

Die Vielfalt und der Reichtum der musikalischen Gattungen und Formen, die Koslowski in seinem Werk zu finden sind, bringen ihn in gewisser Weise in die Nähe von Bortnjanski. Sie teilen ein gemeinsames Interesse an instrumentalen und theatralischen Gattungen und ein hohes Maß an professioneller Beherrschung. Als Zeitgenossen spiegeln die beiden Komponisten in ihrem Werk jedoch unterschiedliche Entwicklungsstadien der russischen Musik der Aufklärungszeit wider. Bortnjanskis Kunst gehört in ihrer ästhetischen Essenz ganz in die Zeit des Klassizismus, in das 18. Jahrhundert. Erstaunliche Ganzheitlichkeit, Harmonie, Schlankheit der Formen und emotionale Ausgeglichenheit zeichnen Bortnjanskis Musik aus. Koslowski steht als Künstler an der Wende zweier Epochen - des

Klassizismus und der aufkommenden Romantik. Und diese Dualität wirkt sich auf den musikalischen Stil des Komponisten aus. Bisweilen fehlt seiner Musik die innere Einheit, die Bortjanskis Werk auszeichnet. Koslowski geht eindeutig über die etablierten klassizistischen Normen des letzten Jahrhunderts hinaus.

Der westeuropäische Klassizismus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war für den Komponisten die Schule der künstlerischen Exzellenz. Koslowski kam im Alter von fast dreißig Jahren mit festen Ansichten und einer gewissen Berufserfahrung nach Russland. Als sensibler und empfänglicher Musiker erfasste er sofort das Wesentliche der wichtigen Prozesse, die sich im musikalischen und sozialen Leben Russlands in den 1790er Jahren abspielten. Die Bedingungen für seine Tätigkeit waren jedoch eigenartig. Dank des Mäzenatentums des allmächtigen Fürsten G. A. Potjomkin drang Koslowski in die St. Petersburger Aristokratie ein und erlangte Ruhm in Hofkreisen. Natürlich bestimmte diese Orientierung in gewisser Weise das Schaffen des Komponisten, der aufgrund der Umstände gezwungen war, im Bereich der offiziellen Festmusik, der so genannten „musique d'occasion“, zu arbeiten. Zu seinen Aufgaben gehörte es, die höfischen Feierlichkeiten zu „bedienen“ - sowohl solche mit nationalem Charakter (z. B. Siege der russischen Armee) als auch Kammerabende. Deshalb beschränkte sich Koslowskis kompositorisches Schaffen in den 1790er Jahren hauptsächlich auf alltägliche Gattungen (französische und italienische Romanzen, „Russische Lieder“ und Tanzmusik). Die Arbeit in diesen Gattungen diente Koslowski als gute Schule, und selbst unter diesen Bedingungen entwickelte sich ein so wichtiger Aspekt seines Talents wie die Neigung zu heroischen und hochdramatischen Themen. Koslowskis heroische Polonaisen und Märsche oder „Russische Lieder“ in der Gattung des dramatischen Monologs sind in dieser Hinsicht bezeichnend. In den Tiefen der alltäglichen Gattungen fand eine allmähliche Vorbereitung auf die Schaffung von Theatermusik statt.

Die Reifezeit von Koslowskis Werk fiel mit einer wichtigen Übergangsphase im gesellschaftlichen Leben Russlands zusammen. Diese Zeit war geprägt vom Einfluss der Ideen der französischen bürgerlichen Revolution und von gewaltigen sozio-politischen Veränderungen im Leben des Landes. Zu dieser Zeit hielt in der einheimischen Kunst das heroische und tragische Thema Einzug. Im russischen Theater fand es seine Verkörperung in der Gattung der Tragödie, in deren Tiefen sich der musikalisch-heroische Stil bildete. Koslowskis Werk spielte eine besonders anregende Rolle bei der Herausbildung des heroischen Stils in der russischen Musik: Seine gesamte Arbeit auf dem Gebiet der „musikalischen Tragödie“ war ein wichtiger Schritt zur Schaffung einer nationalen heroischen Oper.

Koslowski kann noch nicht als Romantiker im vollen Sinne des Wortes bezeichnet werden. Stilistisch steht er an der Schwelle vom Klassizismus zur Romantik. Geboren aus dem revolutionären und heroischen Geist der Zeit, ist seine Musik von einem neuen Gefühl tiefgreifender Veränderung und ängstlicher Erwartung erfüllt. In seinen Kompositionen des frühen 19. Jahrhunderts hört man, wie B. W. Assafjew es ausdrückte, „neue Rufe“ der Epoche: „mutig-heroisches Pathos“, „Pathos des Kummers und des feurigen Impulses“, „strenge Resignation“ und „glühend ritterliche Erregung“. Koslowskis Musik steht im Einklang mit dem Werk seiner westlichen Zeitgenossen - Komponisten der Vor-Beethoven-Ära - Méhul, Cherubini und Lesueur.

Koslowskis Schicksal als Komponist ist für Russland zu dieser Zeit ungewöhnlich. Im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen erlangte er schon zu Lebzeiten Ruhm und Ansehen. Seine Werke wurden nicht nur überall aufgeführt, sondern auch ständig veröffentlicht. Seine „russischen Lieder“ und Polonaisen waren sehr beliebt. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurden in den Theatern von St. Petersburg

und Moskau mit großem Erfolg Tragödien von Oserow mit Musik von Koslowski aufgeführt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, während des Aufschwungs und der Blütezeit der russischen Nationaloper, geriet Koslowskis Name jedoch in Vergessenheit. Erst in den 1920er Jahren erlebte die sowjetische Musikwissenschaft eine Art Wiederbelebung des Interesses an der Persönlichkeit und dem Werk des Autors von „Fingal“. In Artikeln von B. Assafjew (14) und W. Prokofjew (165) wurde zum ersten Mal eine objektive Bewertung des musikalischen Erbes des Komponisten vorgenommen und wertvolle Informationen über sein Leben und Werk veröffentlicht. Das Spektrum der Forschung erweiterte sich allmählich. Viele neue biographische Daten über Koslowski wurden von I. F. Belsa (27) veröffentlicht. Einzelne Probleme des Stils und der Gattungen seiner Musik wurden in den Arbeiten von P. W. Gratschow (62), J. W. Keldysch (100), O. E. Lewaschowa (114) und T. N. Liwanowa (117) entwickelt. Eine wertvolle Veröffentlichung war die 1972 erschienene Ausgabe der „Russischen Lieder“ und einiger französischer und italienischer Romanzen Koslowskis im ersten Band der Monumente der russischen Musikkunst (175). Viele von Koslowskis Kompositionen (einschließlich seiner Orchesterpartituren) befinden sich jedoch bis heute im Besitz von Notenarchiven. Das Werk dieses großen Meisters wartet noch auf weitere Forschungen und Veröffentlichungen.

Biografische Daten über Koslowski sind nur spärlich vorhanden. Es ist bekannt, dass er 1757 in Warschau geboren wurde und seine musikalische Ausbildung in der Kapelle der Johanniskathedrale erhielt, wo er später als Kantor und Organist tätig war. Die ersten schöpferischen Versuche des Komponisten sind nicht überliefert, aber es ist anzunehmen, dass er sich durch das Studium von Werken polnischer und ausländischer Komponisten ernsthafte professionelle Fähigkeiten aneignete. Auf jeden Fall zeugen bereits seine frühen „Russischen Lieder“ und Polonaisen von den fest erlernten Grundlagen der Kompositionstechnik. Mehrere Jahre lang war Koslowski eng mit der Familie Ogiński verbunden. Als junger Mann wurde er als Musiklehrer zu den Kindern des Woiwoden von Troyes - Józefa und Michał Kleofas Ogiński - eingeladen; letzterer wurde ein professioneller Komponist (siehe: 27, 21-24). Nach Angaben von I. F. Belsa besuchten Koslowski und seine Schüler wiederholt das Anwesen seines Onkels, des litauischen Hetmans Ogiński. An seinem Hof wurden Opern inszeniert, symphonische und kammermusikalische Werke aufgeführt. Offenbar nahm Koslowski auch an diesen musikalischen Abenden und Aufführungen teil.

1786, während des Russisch-Türkischen Krieges, schloss sich Koslowski der russischen Armee an und nahm am Otschakow-Feldzug teil. Seine musikalischen Talente erregten die Aufmerksamkeit des Fürsten Potjomkin, der ihn in sein Gefolge aufnahm und nach St. Petersburg brachte. Für die Feierlichkeiten, die Potjomkin am 28. April 1791 im Tauridenpalast anlässlich der Eroberung von Ismael veranstaltete, schrieb Koslowski die heroische Polonaise „Donner des Sieges, erschalle!“ - ein Werk, das ihn berühmt machte. Offenbar komponierte Koslowski auch andere Musikstücke für dieses Fest, darunter Bearbeitungen russischer, ukrainischer und moldawischer Tänze. Einigen Daten zufolge stammt Koslowskis Komposition der Oper „Die Einnahme Ismaels“¹ aus der gleichen Zeit.

¹ Der Text dieses „lyrischen Dramas“ ist erhalten geblieben: P. Potjomkin. „Selmira und Smelon oder Die Einnahme Ismaels“, St. Petersburg, 1795.

Von da an wurde der Komponist in St. Petersburg sehr populär.

Im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts lebte Koslowski, ein „dienstbarer Adliger“, bei dem St. Petersburger Adligen L. A. Naryschkin. Nach den Erinnerungen eines Zeitgenossen hörte man im Haus des reichen Kunstmäzens „von morgens bis abends... die Klänge der Fröhlichkeit und der Leiern, das verrückte Lachen, die Musik; den ganzen Tag über wurde gegessen, gelacht, gesungen, getanzt...“ (70, 504). An den musikalischen Abenden, an denen Koslowski teilnahm, traten in Naryschkins Haus die berühmten Musiker jener Zeit auf: die Komponisten Sarti, Paisiello, Chandoschkin, die Sammler russischer Volkslieder Trutowski und Pratsch. Koslowski selbst beschäftigte sich intensiv mit russischen Volksliedern. Dem Historiker N. Trubizyn zufolge „wanderte er unter das Volk, in Tavernen und Kneipen, hörte sich Volkslieder an, fing Männer und Frauen auf den Plätzen ein und brachte sie dazu, an den Wagen oder Bänken der Händler zu singen“ (199, 18). Zur gleichen Zeit knüpfte Koslowski enge Kontakte zu literarischen und künstlerischen Kreisen: zu seinen engen Freunden gehörten die Dichter G. R. Derschawin, J. A. Neledinski-Melezki; er war offenbar mit N. A. Lwow bekannt.

Ende des 18. Jahrhunderts arbeitete Koslowski hauptsächlich auf dem Gebiet der Alltagsmusik. Die meisten seiner „russischen Lieder“ und seine Tanzmusik: Polonaisen, Menuette und Kontretänze für Klavier und Orchester gehören in diese Zeit. Koslowski war zu dieser Zeit einer der wenigen russischen Komponisten, dessen Werke noch zu Lebzeiten das Licht der Welt erblickten. Seine Lieder und Polonaisen wurden in separaten Ausgaben gedruckt oder in verschiedene Musikzeitschriften der damaligen Zeit aufgenommen².

² Zum Beispiel im „Magazin des allgemeinen Wissens“ (1796, Nr. 1, 9).

Der Verkauf seiner Werke wurde in den Zeitungen der 1790er Jahre oft ausführlich beworben.

Die schöpferische Tätigkeit des Komponisten beschränkte sich jedoch nicht auf Romanzen und Musik für offizielle Feste. Bis zum Ende des Jahrhunderts hatte er auch eine Reihe von Chorwerken geschrieben. Im Jahr 1797 wurden zwei geistliche Werke für zwei Chöre veröffentlicht: „Erlöse mich, Herr“ und „Ich weine und schluchze“³.

³ Informationen über die Veröffentlichung dieser Werke finden sich in der Ankündigung von der „Moskauer Wedomosti“, 1797, 18. März („Register der gleichen Konzerte, Gebete und Fürbitten“, Blatt 13-14).

Diese Chorwerke gingen dem 1798 komponierten Requiem voraus, dem ersten großen vokal-instrumentalen Werk mit tragischer Melodie. Die „alltägliche Sphäre“ der Werke des 18. Jahrhunderts wurde überwunden: der Komponist ging über die rein alltägliche Kunst hinaus und begann, ein heroisch-tragisches Thema in seiner Musik zu entwickeln.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts änderte sich Koslowskis offizielle Stellung schlagartig. 1799 wurde er zum „Inspektor der Musik“ der St. Petersburger Theater ernannt, und von diesem Zeitpunkt an war sein gesamtes Schaffen eng mit dem russischen Theater verbunden. Er arbeitete unter der direkten Aufsicht von A. L. Naryschkin, dem obersten Direktor „über Schauspiel und Musik“. Dank seiner Autorität und seines reifen Könnens erhielt Koslowski bald eine neue hohe Position: ab 1803 übernahm er den Posten des „Musikdirektors der kaiserlichen Theater“, d.h. er wurde im Wesentlichen zum Leiter des gesamten Musik- und Theaterlebens von St. Petersburg. Koslowski war für den musikalischen Teil des Theaterrepertoires

zuständig, komponierte Musik für dramatische Aufführungen, organisierte Konzerte, Festivals und Bälle am Hof. Die Aufgaben des „Musikdirektors“ bestimmten die Hauptlinie seiner Arbeit: Koslowski komponierte nicht nur Musik für Theaterstücke, sondern schuf eine neue, eigentümliche synthetische Gattung der „Tragödie auf Musik“, bei der die dramatische Hauptlast vom Orchester getragen wurde. Koslowskis Musik zu Tragödien von Oserow, Knjaschnin und Katenin ist oft voller philosophischer Tiefe und Dramatik.

Das symphonische Denken des Musikers entwickelte sich auch auf dem Gebiet der Theatermusik. Nach Fomin war er einer der Begründer des heroisch-dramatischen Symphonismus in der russischen Musik des 19. Jahrhunderts.

Im Jahr 1819 musste Koslowski wegen einer schweren Krankheit sein Amt als „Musikdirektor“ niederlegen. Er kehrte nie wieder zu seiner schöpferischen Tätigkeit zurück. Koslowski starb am 27. Februar 1831 in St. Petersburg, der Verfasser des Nachrufs schrieb: „Mit dem Namen Koslowski verbinden sich viele Erinnerungen, die dem russischen Herzen süß sind. Die Klänge der von Koslowski komponierten Musik ertönten einst in den königlichen Sälen, in den Gemächern des Adels und in den Häusern des Bürgertums!... Ossip Antonowitsch Koslowski war ein liebenswürdiger, ruhiger Mann, der beständige Freundschaften pflegte und ein gutes Andenken hinterließ. Sein Name wird einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der russischen Musik einnehmen. Es gibt nur sehr wenige russische Komponisten, und O. A. Koslowski steht in der ersten Reihe unter ihnen“⁴.

⁴ „Moskauer Wedomosti“, 1831, 21. März, S. 1004.

Koslowskis schöpferische Tätigkeit lag Ende des 18. Jahrhunderts vor allem auf dem Gebiet der Vokal- und Instrumentalkammermusik. Die Vokalttexte nehmen einen wichtigen Platz in seinem Vermächtnis aus diesen Jahren ein. Kammermusikwerke wie die dreißig „Russischen Lieder“ und viele Lieder auf französische und italienische Texte entstanden zu Beginn des neuen Jahrhunderts und blieben lange Zeit im russischen Vokalrepertoire. Sie sind eng mit den Traditionen des heimischen Musizierens verbunden und verschieben gleichzeitig diese Grenzen erheblich. Koslowskis Vokalttexte beschränken sich zwar nur auf Liebesthemen, übertreffen aber alles, was in diesem Genre bisher geschaffen wurde, was die Tiefe der musikalischen Umsetzung poetischer Texte und die Vielfalt der emotionalen Inhalte angeht. Es ist kein Zufall, dass Koslowskis Zeitgenossen ihn „den Schöpfer einer neuen Art von russischen Liedern“ nannten.

I. D. Gerstenberg, der Verleger von Koslowskis Liedern, schrieb, die Lieder des Komponisten seien „nach dem allgemeinen Urteil des gesamten musikalischen Publikums sehr schön, übertreffen die meisten der besten französischen, deutschen und englischen Lieder und stehen den italienischen Liedern in nichts nach“⁵.

⁵ „Magazin für allgemeines nützliches Wissen und Erfindungen mit Beifügung einer Modezeitschrift, kolorierten Zeichnungen und musikalischen Noten“, 1795, Teil 2, Nr. 9, S. 9.

Der hier angestellte Vergleich ist bezeichnend. Einerseits spricht er für den Geschmack des damaligen Publikums, andererseits für die Quellen, auf die sich der Komponist stützte. Bei der Komposition französischer Romanzen und italienischer Canzonen folgte er nämlich bestimmten Traditionen. Koslowski besaß auch eine

ausgezeichnete Kenntnis des deutschen Liedguts seiner Zeit. Lieder von I. F. Reichardt, I. R. Zumsteeg und anderen deutschen Komponisten, die sich durch eine klare Form und ausgedehnte Klavierpartien auszeichnen, konnten ihm als Vorbild dienen.

Die Ursprünge der „Russischen Lieder“ sind jedoch in erster Linie in der russischen Musik selbst zu suchen - in der Alltagslyrik des 18. Jahrhunderts (Kantus, Tanzlied, städtische Folklore). Die Kommunikation mit russischen Aufklärern, die genaue Kenntnis der russischen Poesie des 18. Jahrhunderts - all das half Koslowski bei der Schaffung wirklich origineller, höchst kunstvoller Vokalminiaturen. Seine „Russischen Lieder“ scheinen „das Zeitalter der Zukunft und das Zeitalter der Vergangenheit“ zu verbinden. Einerseits fassen sie eine bedeutende Etappe in der Entwicklung des russischen Kammergesangs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusammen, andererseits bringen sie, wie O. E. Lewaschewa richtig definierte, „eine neue romantische Weltsicht“ mit sich. In Koslowskis Texten erklangen mit großer emotionaler Intensität die Töne des leidenschaftlichen Impulses, der Verzweiflung und des erregenden Kummers“ (114, 49). Diese innovativen Züge in Koslowskis Liedern zeugen von der Weiterentwicklung der Vokallyrik auf dem Weg zur klassischen Romantik. Koslowskis „Russische Lieder“ spielten auch für die schöpferische Entwicklung des Komponisten selbst eine wichtige Rolle. Mit ihrem neuen emotionalen Gehalt und ihrer Vielfalt an Gattungen und Formen bereiteten sie die Schaffung monumentaler theatralischer Werke vor: Koslowskis dramatische Lieder bestimmen eindeutig die stilistische Form der späteren „musikalischen Tragödien“ des frühen 19. Jahrhunderts⁶.

⁶ Koslowskis Lieder und Romanzen werden im zweiten Band der vorliegenden Ausgabe analysiert (94, 207-213).

Koslowskis Tanzkompositionen stehen in engem Kontakt mit den Traditionen der Alltagsmusik. Polonaisen, Kontretänze, Menuette und Quadrillen waren im russischen Alltag des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts weit verbreitet.

Unter den Tanzgattungen nehmen die Polonaisen einen besonderen Platz in Koslowskis Werk ein⁷.

⁷ Neben den Polonaisen finden sich in Koslowskis Musikmanuskripten auch andere Gattungen von Tanzmusik: Menuette, Kontretänze, Quadrillen und Volkstänze, die uns aus der Beschreibung des Potjomkinschen Festes bekannt sind. „Zwischen anderen Tänzen“, lesen wir bei Derschawin, „gab es auch Tänze auf kleinrussische und russische einfache Lieder, von denen eines unter diesem folgt“ (70, 280). Der Dichter bezog sich dabei auf den von Koslowski arrangierten Chor „Am Ufer des Teiches“. Der Moldawische Tanz (in G-Dur) und der Kontretanz, die ebenfalls auf dem Festival aufgeführt wurden, gehören zweifelsohne zum Werk des Komponisten. Der Moldawische Tanz hat die gleiche Struktur von „aufgereihten Motiven“ wie der Tanz „Am Ufer des Teiches“.

Das ist nur natürlich, denn durch die Polonaise wurde die Verbundenheit des Komponisten mit seinem Heimatland deutlich. Koslowski schrieb Polonaisen während seiner gesamten Laufbahn: seine ersten Kompositionen dieser Gattung stammen aus den 1790er Jahren, seine letzten Polonaisen aus dem Jahr 1818. Koslowski entwickelte in seinem Werk zwei Arten von polnischen Tänzen weiter, die sich bis zu diesem Zeitpunkt herausgebildet hatten: die feierliche Polonaise und die lyrische Kammerpolonaise.

Polonaisen des ersten Typs wurden vor allem anlässlich offizieller Feierlichkeiten zu Ehren bedeutender Ereignisse und militärischer Siege geschaffen. Solche feierlichen Tänze waren in der Regel für Orchester und Chor bestimmt. Koslowski gibt ihnen eine spezifische Interpretation, indem er das Genre der feierlichen Polonaise mit dem Thema des Patriotismus verknüpft. Zu den bedeutendsten „Chor“-Polonaisen des Komponisten gehören die beim Potjomkin-Fest anlässlich der Eroberung von Ismael vorgetragenen Polonaisen: „Donner des Sieges, erschalle“ (Worte von Derschawin), „Rückkehr von den Feldzügen“ und „Herrscherin des Volkes“ (1791). Es folgen folgende Polonaisen: „Der Klang unsterblicher Waffen“ (1792), „Triumph, dein Wille geschehe“ (Text von Neledinski-Melezkij, 1796), „Russland fliegt über die Länder“ (Text von Derschawin, 1801) und „Polonaise mit einem Chor für die Siege des Durchlauchtigsten Fürsten Michail Larionowitsch Golenischtschew-Kutusow von Smolensk, Retter des Vaterlandes“ (Text von N. Nikolew, 1813).

Wie aus den oben aufgeführten Werken hervorgeht, waren die feierlichen Chorpolonaisen die originelle Antwort des Komponisten auf alle bedeutenden Ereignisse des russischen Staatslebens. Koslowskis triumphale Heldenpolonaisen sind trotz aller thematischen Unterschiede durch gemeinsame musikalische Merkmale geeint. Sie sind gekennzeichnet durch Fanfarenrufe, lebhaft dynamische Kontraste, Tutti-Episoden und den Wechsel von vollen Harmonien mit Unisoni. Trotz der vorherrschenden Typisierung und des eher begrenzten Inhalts der zeremoniellen Polonaisen spielten sie eine wichtige Rolle in Koslowskis Werk: sie bildeten einen monumentalen Chorstil und entwickelten die Prinzipien des symphonischen Denkens des Komponisten; sie beeinflussten auch Chorszenen und Ouvertüren für Theatermusik.

Ein klassisches Beispiel für die erste Art von Tanz in Koslowskis Werk ist die berühmte Polonaise „Donner des Sieges, erschalle“. Sie eröffnete das Potjomkin-Fest am 28. April 1791. „Ihre laute Musik wurde von Pauken und Gesang begleitet“, heißt es in Derschawinskis Beschreibung der Feierlichkeiten (70, 269). Die energiegeladene Musik ist voller patriotischer Aufmunterung. Mit lebhaften musikalischen Mitteln (ausrufende Intonationen, Tutti des Orchesters und kräftige Unisoni) vermittelt der Komponist die Stimmung des allgemeinen Jubels. Der Mittelteil der Polonaise, der in Struktur und Orchesterbesetzung eher kammermusikalisch ist, steht thematisch nicht im Gegensatz zum ersten Thema. Dank des punktierten Rhythmus behält die Musik des Trios die innere Energie des Anfangsbildes bei. Koslowskis Polonaise erfreute sich lange Zeit großer Beliebtheit und diente sogar als Nationalhymne. In verschiedenen, oft vom Original abweichenden Fassungen wurde sie während des gesamten 19. Jahrhunderts aufgeführt. Tschaikowski verwendete eine dieser Varianten, um das Palastleben in der dritten Szene der „Pique Dame“ zu charakterisieren. Es ist interessant, diese Episode mit Koslowskis Original zu vergleichen (Beispiel 17). P. Gratschows Bemerkung, dass Koslowskis „alltägliche“ Version der Polonaise „unvergleichlich ausdrucksstärker“ ist, ist nicht unberechtigt (62, 179).

Der gleiche hymnische Geist durchdringt auch die nächste Polonaise des Potjomkin-Festes – „Rückkehr von den Feldzügen“. Ihr Thema ist intonatorisch ähnlich wie das der vorherigen. Die gemeinsame Tonalität (D-Dur), das phantasievoll kontrastarme Trio und die Fülle der Fanfarenrufe sind ähnlich. Die Orchestereinleitung, die mit aufsteigenden Tiraden (von der Dominante zur Tonika) beginnt - eine im 18. Jahrhundert in der westeuropäischen heroischen Musik häufig verwendete Intonationsart, - ist kurios.

Koslowskis dritte Polonaise, „Die Herrscherin des Volkes“, ist im gleichen Stil der "Herrlichkeit" gehalten. Diese beiden letzten Polonaisen sind jedoch in ihrem künstlerischen Wert der ersten Polonaise deutlich unterlegen.

Zum gleichen Typus gehört die Polonaise mit Chor „Der Klang unsterblicher Waffen“ (Maestoso, in C-Dur), geschrieben „für einen Maskenball, der am 29. Dezember 1792 im Hause seiner Durchlaucht Graf Besborodko stattfand“. Wie P. Gratschow zu Recht bemerkt, „kann dieses Werk durch seinen heroischen und feierlichen Charakter als eine Art Ergänzung zur Polonaise „Donner des Sieges, erschalle“ dienen“ (62, 181).

Alle von uns betrachteten zeremoniellen Polonaisen Koslowskis entsprechen ganz dem Stil des russischen Klassizismus des 18. Jahrhunderts. Doch bereits in der Polonaise „Russland fliegt über die Länder“ (1801, anlässlich der Krönung Alexanders I.) zeichnet sich eine allmähliche Abkehr von klassizistischen Traditionen ab. Hier gab Derschawinskis Text, der einfacher und lockerer war als sein vorheriger „hoher odischer Stil“, Anlass zu einer entsprechenden musikalischen Interpretation. Koslowskis Polonaise ist wie „in einem Atemzug“ entstanden, ihre Musik ist von enthusiastischem Streben erfüllt. Das Hymnische, Erhabene und Hochmütige, das dem pompösen polnischen Tanz innewohnt, fehlt hier.

Eine weitere Entwicklung des Stils lässt sich in Koslowskis Chorpholonaisen des frühen 19. Jahrhunderts beobachten. Die bedeutendste von ihnen ist „Für den Sieg Kutusows“ (1813)⁸.

⁸ P. W. Gratschow weist darauf hin, dass es noch weitere Polnische gibt, die mit dem Thema des Vaterländischen Krieges von 1812 in Verbindung stehen, aber offenbar nicht zu Ihnen gelangt sind (62, 185).

In ihr lassen sich leicht neue, romantische Züge ausmachen. So klingt beispielsweise das Ende der Periode in der Tonalität der zweiten Stufe (Modulation in C-Dur - d-Moll) sehr frisch und ungewöhnlich. Es besteht ein lebhafter Kontrast zwischen dem ansprechenden Beginn und dem lyrisch gefärbten Trio. Auch der Rhythmus der Polonaise ist abwechslungsreich und erinnert an die symphonischen Episoden von Koslowskis Theatermusik. Die Musik dieser Polonaise ist eindeutig vom romantischen Geist der Epoche durchdrungen.

Diese Tendenz zur Romantisierung war bei der zweiten Art von lyrischen Polonaisen besonders ausgeprägt. Nach O. E. Lewaschewa „eröffnen sie vor uns jene wichtige Etappe in der Geschichte der Tanzgattung, in der der poetisierte künstlerische Tanz der Romantik aus dem Alltagstanz erwächst und Gestalt annimmt“ (114, 65).

Die Entwicklung der lyrischen Polonaise im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert steht im Zusammenhang mit den sentimental Tendenzen in der Kunst jener Zeit. Der Bilderkreis der Polonaisen dieses Typs steht eindeutig in Kontakt mit dem musikalischen und poetischen Inhalt der „Russischen Lieder“. Viele von Koslowskis Polonaisen sind, wie J. W. Keldysch feststellt, „in lyrischen und elegischen, pastoralen und sogar dramatischen Tönen gehalten“ (100, 144). Wie die Lieder wurden auch Koslowskis lyrische Polonaisen von der Öffentlichkeit sofort geliebt. Sie wurden gedruckt, waren sofort vergriffen, wurden oft von Hand kopiert und bei Hausmusikabenden immer wieder aufgeführt. Viele Polonaisen komponierte Koslowski zu den Themen der damals in Russland beliebten Opern von Paisiello, Cimarosa, Rossini und Mozart. Manchmal dienten die Themen von Instrumentalwerken als Quelle der Thematik. Ein Beispiel dafür ist die Polonaise über ein Thema aus dem Quintett von Pleyel (einem in Russland sehr beliebten Komponisten)⁹.

⁹ Zu Polonaisen über „fremde“ Themen siehe: 100, 155.

Von größtem Interesse sind Koslowskis lyrische Polonaisen über seine eigenen Themen. Einzelne Stücke dieser Gattung wurden zweifellos von den „Russischen Liedern“ inspiriert. Diese Einflüsse waren sowohl direkt als auch indirekt. So entstand beispielsweise eine der frühen lyrischen Polonaisen des Komponisten nach dem Thema des Liedes „Ich möchte ein Vogel sein“. Auch in der Polonaise in f-Moll finden sich viele Anklänge an Koslowskis Gesangstext. Ihr Thema und ihre Klangfärbung erinnern an die Klaviereinleitung des pathetischen Liedes „Ich vermisse mein Leben“. Auch klanglich steht das Thema der Polonaise dem Lied „Die Sonne scheint hinter den Bergen“ nahe.

Koslowski vertiefte den imaginativen Gehalt der Polonaise erheblich und bereicherte damit die russische Kammermusik als Ganzes. Seine lyrischen Polonaisen erfüllen nicht länger eine „angewandte“ Funktion. Sie sind kleine lyrische Stücke im Rhythmus des polnischen Tanzes mit einer deutlichen Tendenz zur psychologischen Tiefe. Es sei darauf hingewiesen, dass sich zu dieser Zeit auch in der polnischen Musik eine neue Interpretation des Tanzes abzeichnete. Die Anfänge der „traurigen, melancholischen Polonaise“ wurden von M. K. Ogiński, einem Schüler Koslowskis, gelegt. Es ist anzunehmen, dass der junge Koslowski noch in Polen selbst Tänze in diesem Sinne schrieb.

Die lyrische Polonaise hatte ebenso wie die heroische und triumphale Polonaise ihre eigenen charakteristischen musikalischen Merkmale. Sie wurden von der polnischen Musikwissenschaftlerin S. Lobaczewska sehr treffend beschrieben: „Hier herrschen ein sentimentaler Ton, eine Moll-Tonart und „Seufzer“-Motive vor. Manchmal kommt dieser sentimentale Ton mit der Pathetik in Berührung, aber er wird nie zu einem Gefühlsausdruck, den man als heroisch bezeichnen könnte“ (zitiert in: 100, 148). Diese Merkmale finden sich auch in Koslowskis lyrischen Polonaisen wieder. Der Komponist bemühte sich, ihnen eine besondere Ausdruckskraft zu verleihen.

Die „mitleiderregende“ Polonaise in g-Moll („Polonaise plaintif“), die ebenfalls an die häusliche Lyrik des späten 18. Jahrhunderts erinnert, ist von Sensibilität und sanfter Melancholie geprägt. Die für die sentimentale Musik dieser Zeit typischen Intonationen des „Seufzers“, der Zurückhaltung und der ausdrucksvollen Sprünge in der Melodie werden hier verwendet.

Manchmal verleiht Koslowski der lyrischen Polonaise einen dramatischen Ausdruck. So sieht P. Gratschow in der Polonaise in d-Moll Merkmale der „tragischen Pathetik“, die für die Theatermusik typisch sind. Synkopische Rhythmik und aktive melodische Sprünge tragen zum Ausdruck der dramatischen Spannung in dieser Musik bei (Beispiel 18).

Einige von Koslowskis Polonaisen zeichnen sich durch einen ausgeprägten nationalen Charakter aus. Dazu gehört die Polonaise in G-Dur (in der lydischen Tonleiter). Ihr leichtes und lebendiges Thema führt direkt zu lyrischen Polonaisen und einigen Mazurken von Chopin. Das bildhafte Moment spielt eine ausdrucksstarke Rolle: hier wird nach den Anweisungen des Autors das Pfeifen der polnischen Hirten wiedergegeben – „flûtes des berges en Pologne“ (Beispiel 19).

Selbst ein kurzer Überblick über Koslowskis Polonaisen erlaubt ein Urteil über die unzweifelhafte Erweiterung des figurativen Spektrums in der Interpretation des polnischen Tanzes des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Alle Polonaisen zeugen von dem hohen professionellen Niveau der Komposition des Komponisten, das sie deutlich über die große Menge der alltäglichen Tanzmusik der Zeit erhebt.

Während Koslowskis „chorische“ Paradeponaisen zur Symphonisierung des Alltagstanzes beitrugen, zeichnete sich in den Polonaisen mit lyrischem Grundriss die entgegengesetzte Tendenz ab. Nachdem sie die russische Kammermusik bereichert hatten, ebneten sie den Weg für die raffinierte romantische Tanzminiatur des 19. Jahrhunderts.

Monumentale Chorwerke in großer Form nehmen einen besonderen Platz in Koslowskis Schaffen ein. Sie entstanden zur gleichen Zeit wie seine „Russischen Lieder“ und Polonaisen und bilden gleichzeitig einen scharfen Kontrast zu ihnen. In seinem majestätischen Requiem und den Chorkonzerten verlässt der Komponist entschieden die alltägliche Sphäre und bereitet die Struktur der tragischen Bildsprache vor, die in seiner Theatermusik ihren höchsten Ausdruck fand.

Von diesen Werken Koslowskis verdient das Requiem, das anlässlich der Beerdigung des polnischen Königs Stanislaw August Poniatowski am 25. Februar 1798 in der katholischen Kirche von St. Petersburg aufgeführt wurde, besondere Aufmerksamkeit. In diesem Werk der großen Vokal- und Instrumentalgattung konzentrierten sich jene Aspekte von Koslowskis Talent, die in seinen lyrischen und dramatischen Liedern und Polonaisen allmählich reiften. Hohe Tragik, philosophische Lyrik, heroisches Pathos und „wütender“ Dramatismus - das waren die phantasievollen Merkmale, die später in seiner Musik für Tragödien und in seinen bemerkenswerten symphonischen Ouvertüren weit verbreitet sein sollten. Nach dem Vorbild ähnlicher Gattungen in der westeuropäischen Musik (Requiem von F. Manfredini, G. Paisiello, D. Cimarosa und W. Mozart) schuf Koslowski ein Werk, das in seiner Konzeption, seiner emotionalen Struktur und seiner musikalischen Umsetzung bemerkenswert ganzheitlich ist und organisch Merkmale der kultischen und weltlichen Kunst, der traditionellen geistlichen Gattung und der expressiven, ja spektakulären Theatralik miteinander verbindet.

Die monumentale mehrteilige Komposition beginnt mit der traditionellen Requiem-Eröffnungsnummer. Die langsame Einleitung (Adagio, es-Moll), die auf den bedächtig schwingenden synkopischen Akkorden des Orchesters basiert, erzeugt eine schwermütige Stimmung. Das Orchester und die Orgel klingen feierlich und gleichzeitig angespannt. Ausdrucksstark sind die „lamentosen“ Intonationen der Solostreicher vor dem Einsetzen des Chores. Im leuchtenden Mittelteil (Es-Dur) erzeugen die Wechselgespräche von Sopranen und Altstimmen mit Tenören und Bässen eine besondere Ausdruckskraft. Die gesamte Suite schließt mit dem Kyrie eleison. Die Tutti des Chors und des Orchesters, die düstere Tonalität von es-Moll - all das verleiht dieser Musik ein dramatisches Kolorit. Am Ende wird der schwermütige und pathetische Charakter allmählich gemildert.

Die nächste Nummer, Dies irae (Nr. 2), ist von einer lebhaften Theatralik geprägt. Dies ist das Bild eines „schrecklichen Urteils“. Die intensive Dramatik wird durch das Tempo (Allegro agitato), die Klangfärbung (c-Moll) und die kontrastierende Dynamik unterstrichen. Die Musik erklingt „in einem Atemzug“, jeder Abschnitt dieser dreisätzigen Form ist auf dem Prinzip eines großen dynamischen Aufbaus aufgebaut - von pp bis ff und fff. Die Orchesterstimme trägt die Hauptlast der Figuration und der Dynamik. Das schnelle Tempo, die tremolierenden Bässe, die energischen Aufschwünge des Chors, der sich in den Momenten des Höhepunkts steigert - alles zielt darauf ab, „rasende Leidenschaften“ zu offenbaren, und die Musik erinnert an die „furioso“-Bilder der Gluckschen Opern. Der Mittelteil entwickelt die wichtigsten dramatischen Bilder weiter. Er wird durch eine düstere Klangfärbung (es-Moll), die Konzentration der absteigenden zweiten „Klageintonation“ und gedämpfte Klänge ausdrucksvoll schattiert. Am Ende kommt es zu einer unerwarteten „Explosion“ in der

Harmonie eines übermäßigen Quintsextakords der Doppeldominante in c-Moll. Die abschließende rezitativische Intonation des Chors klingt tragisch und hinterlässt einen Eindruck von unerschöpflicher Trauer (Beispiel 20).

Die beiden folgenden Solonummern bilden einen lebhaften Kontrast zu den vorangehenden, scheinbar einleitenden Abschnitten des Requiems. Die erste von ihnen - Tuba mirum (Nr. 3) - ist für den Solobass bestimmt. Die ausgedehnte Arie, ein virtuoser Plan, zeichnet sich durch flexible und abwechslungsreiche Rhythmen und weite melodische Sprünge aus. Die Hauptlast wird von den Bläsern (Hörner, Trompeten und Posaunen) getragen, und die Gegenüberstellung der eigenwilligen Fanfarenrufe mit dem „lamentoso“-Thema der Solo-Oboe ist farbig.

Die Episode Judex ergo (Nr. 4), die auf diese zurückhaltende männliche Musik folgt, wird von Frauenstimmen gesungen (zwei Soprane und eine Altstimme). Die anrührende, traurige, aufrichtige Musik entwickelt die Intonation der Klage aus dem Dies irae und vermittelt tiefen Kummer. Die Stimmen bilden allmählich ein Ensemble: das Thema des ersten Satzes wird vom ersten Sopran angeführt, im zweiten (großen) Satz setzt der zweite Sopran ein, und die Altstimme tritt hinzu und bildet ein Duett, während in der Reprise bereits ein Terzett von Stimmen zu hören ist. Diese Nummer hat den Charakter eines Opernensembles und besticht durch ihre ausdrucksstarke Orchestrierung, in der die Soloklänge von Cello und Oboe eine große Rolle spielen.

Die drei folgenden Episoden des Requiems (Nr. 5, 6 und 7) scheinen einen kleinen Zyklus zu bilden, der figurativ und tonal (G - Es - G) vereint ist. Die erste dieser Episoden - Confutatis - beginnt mit einem charakteristischen zweiteiligen Orchesterthema: den mutigen heroischen Intonationen der Bässe steht eine ausdrucksstarke lyrische Melodie der Violinen gegenüber (ähnliche Beispiele aus Mozarts Sinfonien und Beethovens Frühwerk kommen einem in den Sinn). Auf das heroische Rezitativ des Solobasses folgt eine zurückhaltende, musikalisch edle Arie. Die klanglichen Gegenüberstellungen im Mittelteil der Bassarie sind farbenreich und sogar romantisch. Der Komponist bietet hier einen vollständigen Terzzyklus (G - B - B - Es - Ces - Es - G).

Die nächste Nummer, Lacrymosa, wird als erweiterter Mittelteil eines dreiteiligen Zyklus wahrgenommen, der dem Chor anvertraut ist. Im Gegensatz zum Fagott in Mozarts Requiem gibt Koslowski eine andere, aufgeklärtere Interpretation des traditionellen Textes. Charakteristisch sind die lebhaften dynamischen Kontraste und die Vorherrschaft der Dur-Tonart. Die strenge harmonische Chorstruktur der Vertonung bringt diese Suite näher an das eröffnende Requiem und die Mitte des Dies irae.

Die nächste Episode, Domine Jesu Christe, erinnert in Bezug auf die Klangfarbe und eine Reihe von Techniken an Confutatis: dieselbe Orchesterkomposition, dieselbe Tonalität in g-Moll, dieselbe mutige Zurückhaltung in der Gesangsstimme (Solotenor). All dies erweckt den Eindruck einer Reprise eines dreiteiligen Zyklus.

Sanctus und Benedictus (Nr. 8 und 9) bilden einen zweiteiligen Zyklus. In der Sanctus-Episode übernehmen Bläser zusammen mit dem Chor die Hauptfunktion, während die Streicher nur an den Höhepunkten auftreten. Das Benedictus, das einen kammermusikalischen Klang hat, dient als Kontrast. Dieser Abschnitt, der der Sopransolistin anvertraut ist, beginnt mit einer ausdrucksstarken romantischen Melodie der Violinen. Die Sopranstimme entwickelt dieses instrumentale Thema weiter (Beispiel 21).

Die folgenden drei Episoden dienen als eine Art Reprise des Gesamtwerks. Das Agnus Dei (Nr. 10) bildet eine tonale Reprise der zweiten Nummer des Zyklus (in c-Moll). Die Chorepisode Quia pius es (Nr. 11) dient als Übergang zur generalisierenden Reprise, in der das thematische Material der ersten Nummer in

derselben Tonart (es-Moll) wiederholt wird. Das Werk schließt mit einer erhellenden Coda (Chor Salve Regina, Nr. 13), die thematisch an die zentralen Nummern der Komposition (Tuba mirum und Lacrymosa) anknüpft.

In der russischen Chormusik des späten 18. Jahrhunderts ragt Koslowskis Requiem als ein einzigartiges vokal-instrumentales Werk heraus. Hier zeigt sich die hohe Meisterschaft des Komponisten in der großen Form, sowohl in Bezug auf die Chorkomposition als auch auf die symphonische Entwicklung, in vollem Umfang. Von hier aus führt der direkte Weg zu Koslowskis Theatermusik, in der die künstlerischen Prinzipien des Requiems noch anschaulicher und vielseitiger zum Tragen kommen werden.

Anfang des 19. Jahrhunderts wurde Koslowskis Hauptbetätigungsfeld die Theatermusik, genauer gesagt die Musik für Werke des Genres Tragödie¹⁰.

¹⁰ Koslowski hatte sich schon früher, Ende des 18. Jahrhunderts, für das Theater interessiert. Er schrieb drei Opern: die heroische Oper „Die Einnahme Ismaels“ und zwei komische Opern – „Die Neugeborenen“ (Le nouveau nè) nach einem französischen Text und „Olinka“ (nach einem Libretto von A. M. Beloselski-Welobierski). Die Partituren der Opern sind nicht erhalten geblieben). Einzelne Gesangsnummern aus komischen Opern sind auch in seinen „Russischen Liedern“ und französischen Romanzen enthalten (siehe: 175, 373-376).

Hier kam die dramatische Begabung des Komponisten am deutlichsten zum Ausdruck, und hier entwickelte er sich zu einem herausragenden Symphoniker.

Das Aufkommen synthetischer Gattungen wie des Melodrams und der „Tragödie mit Musik“ während der Aufklärung war zeitgemäß. Die Ästhetik des Klassizismus stellte eines der zentralen Probleme der Kunst in den Vordergrund - das Problem des Tragischen. So kam es zu einer Wiederbelebung der Gattung der antiken Tragödie auf neuen ästhetischen Grundlagen. Die „ewigen“ antiken Themen erhielten eine neue Lesart. Neu erschienen vor den Künstlern die ewigen Themen der Bürgerpflicht, der Heldentat, des Kampfes des Helden mit dem Schicksal. In den Werken des revolutionären Klassizismus zeigt sich weniger die „Staatstragödie“ als vielmehr die „Tragödie der Handlung“. Eine neue Interpretation mythologischer Themen in der westeuropäischen Musikkunst wurde in Glucks reformistischen „musikalischen Tragödien“ entwickelt. Das Prinzip der Wirksamkeit und des Konflikts spiegelt sich auch in der Musik der Vor-Beethoven-Zeit wider. Die Kraft des tragischen Konflikts führte zu einer Kunst von großem Ausmaß und breitem Massencharakter.

Die Verbindung zwischen der Gattung der Tragödie und der Musik ist bekannt. Schon in der Antike fand sie ihren Ausdruck in bestimmten dramaturgischen Korrelationen zwischen Musik und Sprache, Musik und Plastizität, Sprache und Chorklang. Auch die Gattungen Melodram und „Tragödie mit Musik“, die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts aufkamen, sind mit der Logik des instrumentalen und symphonischen Denkens verbunden. Das Orchester, das die Funktion der symphonischen Verallgemeinerung übernimmt, wird zur tragenden Säule der Komposition und zum musikalisch-dramaturgischen Kern. Beide Gattungen nehmen gewissermaßen eine Zwischenstellung zwischen der Operntragödie und dem neuen symphonischen Stil der Revolutionszeit ein.

In Russland wie im Westen war die musikalische Ästhetik des revolutionären Klassizismus, die mit dem Werk von Gluck verbunden war, ein großer Anreiz für die

Entwicklung von Tragödiethemen und dramatischer Symphonik. Das Auftauchen eines Werks wie Fomins Melodrama „Orpheus“ (1792) in der russischen Musik ist historisch legitim. Koslowski spielte eine große Rolle bei der Weiterentwicklung der Tragödiethemen und der heroisch-dramatischen Sinfonik. Mit der besonderen Gattung der „Tragödie auf Musik“ bereitet er zum einen den Boden für die Entstehung der russischen historischen Oper und zum anderen für den allgemeinen und programmatischen dramatischen Symphonismus des 19. Jahrhunderts. Koslowskis Theatermusik ist vor allem mit der russischen Dramaturgie verbunden.

Die russische klassizistische Tragödie erfuhr zu Beginn des neuen Jahrhunderts eine bedeutende Erneuerung. Unter Beibehaltung der typischen Handlungen der antiken und biblischen Legenden wenden sich die Autoren zunehmend national-historischen Themen zu, verherrlichen das Heldentum des russischen Volkes und wecken den patriotischen Geist des Publikums - eines Zeitgenossen und Teilnehmers der napoleonischen Kriege. Der literarische Stil der russischen Tragödie erfährt eine bedeutende Entwicklung. Ihre Bildsprache wird unter dem Einfluss neuer sentimentaler und romantischer Tendenzen weicher. Es findet ein Prozess der „Lyrikalisierung“ des Genres statt, der einen breiten Spielraum für die musikalische Verkörperung tragischer Bilder eröffnet.

Diese neuen Merkmale des Genres kamen am deutlichsten in den Tragödien von W. A. Oserow zum Ausdruck. Die „heroisch-sensible“ Ausrichtung seiner Tragödien verhalf ihnen zu einem großen Erfolg auf der Bühne. In ihnen spürte der russische Dramatiker auf subtile Weise die Anforderungen seiner Zeit. Die heroischen Themen der Tragödien Oserows, die starken Gefühle ihrer Figuren, die einfache und klangvolle Sprache fanden eine direkte Resonanz im Schauspiel der damaligen Zeit. In den Tragödien Oserows glänzten Semjonowa, Jakowlew, Schuscherin, Plawiltschikow - allesamt die besten Meister der russischen Bühne des frühen 19. Jahrhunderts.

Aus der erhabenen, leidenschaftlichen Emotionalität der Tragödien Oserows entstand auch die Musik Koslowskis, die voller Dramatik und Größe ist und das gesamte Erscheinungsbild der russischen Tragödie in diesen heroischen Jahren weitgehend bestimmt. Die erste „musikalische Tragödie“ von Oserow und Koslowski, die beiden den verdienten Erfolg brachte, war die Tragödie „Ödipus in Athen“ (1804). Indem er die antike Handlung weiterentwickelte, stützte sich Oserow weniger auf Sophokles' Variante als auf das Werk des französischen Dramatikers Ducy „Ödipus auf Kolonos“, der die harte antike Legende über das Schicksal des Königs Ödipus in ein gefühlvolleres psychologisches Drama verwandelte. Das Ende der Tragödie weicht völlig von der antiken Vorlage ab: indem der russische Dramatiker das Böse und das Laster bestraft, zerstört er die gesamte ethische Bedeutung der Legende¹¹.

¹¹ Wjasemski schrieb, dass Oserow ursprünglich „das schöne Ende von Sophokles in seine Tragödie übertragen wollte, aber ein Schauspieler, der in der Schule von Sumarokow aufgewachsen war, erschreckte ihn, indem er voraussagte, dass das Publikum das Ende, das so sehr den allgemeinen Vorstellungen vom Zweck dramatischer Schöpfungen zuwiderliefe, nicht akzeptieren würde, und gab ihm die Idee, die Tragödie mit dem Tod von Kreon zu entwickeln. Oserow nahm seinen Rat an und beraubte sich und uns der Möglichkeit, die übernatürlichen Enden des antiken Theaters kennen zu lernen“ (41, 21).

Doch trotz des traditionellen Endes stieß die Tragödie Oserows auf eine große öffentliche Resonanz. Der Erfolg der Tragödie trug zum Erfolg der Tragödie und der hervorragenden Leistung der Schauspieler bei, was die emotionale Intensität des

Werks noch erhöhte. In den ersten Inszenierungen von „Ödipus“ spielten Schuscherin (Ödipus), Semjonowa (Antigone), Jakowlew (Theseus). In Moskau wurde die Rolle des Ödipus von Plawiltschikow gespielt.

Koslowski schrieb eine Ouvertüre und vier Chöre für die Tragödie Oserows. Die Ouvertüre fasst in symphonischer Form die gesamte emotionale Struktur der Tragödie zusammen und bringt den wichtigsten dramatischen Konflikt zum Ausdruck. Schon in seiner ersten „musikalischen Tragödie“ unterscheidet sich Koslowskis Stil erheblich von der Musik des 18. Jahrhunderts, obwohl er ein so bemerkenswertes Beispiel wie die Ouvertüre zu Fomins „Orpheus“ als Prototyp hat. Die beiden Ouvertüren ähneln sich in ihrem allgemeinen Programm, ihrer Struktur (das eröffnende Adagio und das Sonatentallegro) und in der Gemeinsamkeit der figurativen Behandlung einzelner Abschnitte der Form. Die Einleitungen beider Ouvertüren sind mit dem Thema des Schicksals und des Willens der Götter verbunden; die Nebenthemen charakterisieren die Bilder der Heldinnen Eurydike und Antigone; der Inhalt der Hauptstimmen ist die komplexe innere Welt der Helden Orpheus und Ödipus.

Ohne jedoch von der Tradition der Typisierung von Bildern in der Sonatenform abzuweichen, hat Koslowski im musikalischen und thematischen Material der Ouvertüre selbst neue, sentimentale Züge verankert, die sich vor allem im lyrischen Bereich manifestieren. In der Ouvertüre zu „Ödipus“ wird diese emotionale und figurative Sphäre in zwei Plänen dargestellt: lyrisch-dramatisch und lyrisch-pastoral. Das eröffnende Adagio dient als Träger der Lyrik des ersten Plans; das Thema des Ödipus, das nach den bedrohlichen Intonationen des unerbittlichen Untergangs erscheint, ist voller seelenvoller Sehnsucht und Einsamkeit. Vom Fagottsolo gegen den bebenden Klang der Streicher vorgetragen, wird es mit zukünftigen romantischen Themen in Verbindung gebracht. Das pathetische Intervall des Moll-Sextetts spielt eine wichtige Rolle in der melodischen Struktur des Themas und verleiht ihm innere Spannung und romantische Traurigkeit (Beispiel 22).

Die zweite Sphäre der Lyrik wird im Nebenthema vorgestellt und ist mit dem Bild der Heldin verbunden - der sanften, unterwürfigen, liebenden Tochter von Ödipus Antigone. Die spirituelle Reinheit und Weiblichkeit werden in einem klassisch klaren, mozartschen Thema vermittelt, das von der Soloflöte angeführt wird. Im Verlauf der Entwicklung verwandelt sich die pastorale Kontemplation jedoch allmählich in ein angespanntes und willensstarkes Bild (die Rückkehr der flachen Sphäre nach dem ruhigen, leichten A-Dur, weite melodische Sprünge zur Sexten, Septimen und Oktaven). Diese „alten“ Züge der Heldin - ihre innere Stärke und Unerschrockenheit angesichts des Schicksals - konnte der Komponist aufspüren und in dem Thema sowohl lyrische Zärtlichkeit als auch tiefe Dramatik verkörpern. Eine solche Dramatisierung des lyrischen Bildes ist auch ein Blick in die Zukunft.

Die dramatischen Bilder konzentrieren sich in erster Linie im Hauptteil der Ouvertüre, der den wichtigsten dramatischen Zusammenprall in einem allgemeinen Plan wiedergibt. Die Ouvertüre ist von geringem Umfang und vermittelt in knapper, aber ausdrucksstarker Form die wahrhaft Beethovensche Intensität der Gefühle. Koslowski arbeitet hier mit einer generalisierten Intonation ohne jegliche Individualität, die jedoch für die musikalischen Klassiker der Beethoven-Ära charakteristisch ist. Merkwürdigerweise ist das Thema des Hauptteils intonatorisch und rhythmisch dem Thema von Beethovens Leonoren-Ouvertüre (Beispiel 23) sehr ähnlich. Die Dur-Coda dient als Variante des Hauptteils, als ob sie einen günstigen Ausgang der gesamten Tragödie vorhersagen würde.

Die in der Ouvertüre zur Tragödie anzutreffende Methode des allgemeinen Programms, die charakteristischen Prinzipien der symphonischen Entwicklung und

die Besonderheit der Behandlung der Sonatenform (ein seltener Typus des Sonatenallegros ohne Nebenthema in der Reprise) würden in Koslowskis dramatischen Ouvertüren ihre Fortsetzung finden. Anhand der folgenden Werke dieser Gattung lässt sich die Entwicklung des symphonischen Stils des Komponisten nachvollziehen, der weitgehend durch das Thema des Dramas bestimmt wird.

Die Chorszenen von „Ödipus in Athen“ spiegeln die dramatische Situation wider. Der erste Chor der Tragödie, „Wie klar ist die Sonne bei Sonnenaufgang“ (Allegro maestoso, B-Dur), erklingt unmittelbar nach der Ouvertüre. Es ist eine triumphale Verherrlichung von König Theseus durch die Athener. Die Musik, die mit Bildern der Frühlingsnatur assoziiert wird, ist von einer leichten Stimmung erfüllt. Gleichzeitig wird der Stil dieses majestätischen Chors mit Koslowskis offizieller Zeremonialmusik in Verbindung gebracht (z. B. mit seinen heroischen und feierlichen Polonaisen).

Die nächsten beiden Chöre (im zweiten Akt) stehen in starkem Kontrast zum ersten. Beide vermitteln einerseits das Entsetzen des Volkes, das beim Anblick von Ödipus, der sich dem Tempel nähert, erschauert, und andererseits die Empörung der Menge, die den Unglücklichen vertreibt. Der Chor „O Angst! Der Tempel ist erschüttert“ (c-Moll) ist lakonisch, aber sehr angespannt. Die hohe Tessitura der Stimmen, die absteigenden Sextsprünge in der Melodie - alles zielt darauf ab, eine große Intensität der Gefühle auszudrücken. Der zweite Chor („Ödipus?... Ach, welch ein Unglück“) ist eine Antwort auf den ersten. Das Volk wiederholt Ödipus' Namen mehrmals, jedes Mal in einer neuen melodischen Tonlage; auf dem Höhepunkt steigert der Komponist die Dramatik der Melodie durch eine große Sekunde. Dieser „wütende Strom“ endet mit der ausdrucksstarken, traurigen Stimme der Violinen, die den Gemütszustand von Ödipus selbst zu beschatten scheint.

Der letzte Chor – „Göttinnen, die Ausgeburt der Hölle“ (Adagio, Es-Dur, Fünfter Akt) - stellt die Szene der Priester vor dem Opferritual dar. Der strenge, zurückhaltende Gesang des Chors wird von der Bläsergruppe auf der Bühne begleitet. Trotz der Dur-Tonalität verleiht der Einsatz von Männerstimmen und tiefen Orchesterklängen (Fagott, Kontrafagott, Klarinette, Posaune) dem Klangbild eine bedrohliche, herbe Farbe (Beispiel 24). In Bezug auf Struktur (strenge Vierstimmigkeit), Klangfarbe und Timbre bereitet dieser Chor in gewisser Weise das Auftreten des Es-Dur-Choralthemas in der letzten Tragödie mit Musik von Koslowski vor – „Esther“.

In „Ödipus in Athen“ sind in den wichtigsten Episoden (Ödipus' Verbannung und die Opferszene) nur wenige Musiknummern zu hören. All dies zeugt von Koslowskis subtilem dramaturgischen Gespür, der die spannungsgeladene und emotionale Struktur von Oserows Tragödie mit seiner Musik verstärkte.

Ein Jahr nach dem glänzenden Erfolg von „Ödipus in Athen“ wurde dem St. Petersburger Publikum ein neues Werk von Oserow und Koslowski vorgestellt - die Tragödie „Fingal“. Mit diesem Werk wurde der russische Dramatiker zum Vorboden des zukünftigen romantischen Dramas. Indem er sich auf die Dichtung des legendären keltischen Barden Ossian berief, konzentrierte sich Oserow als Vertreter des Sentimentalismus vor allem auf das „empfindsame“ Element und vermittelte die träumerische „dumpfe“ Liebe, die Melancholie der romantischen Gefühle. Die Leiden von Moyna, der Tochter von König Starn, die in den Keltenführer Fingal verliebt ist, die Rachsucht von Starn, der Fingal töten will, die Liebe von Fingal, der Tod von Moyna, die ihren Verlobten vor dem Angriff ihres Vaters schützt - das sind die Hauptmotive der Tragödie von Oserow. „Fingal“ gewann dem Publikum eine Vielzahl von psychologischen Nuancen, pathetische Seelenbewegungen, Musikalität der Verse, verursachte tiefe Sympathie für die verträumten und elegischen, leidenden Helden. In „Fingal“ wurde auch die rein spektakuläre Seite der Aufführung erheblich

verstärkt. Es ist in der Dekorativität der äußeren Umgebung und manifestiert in erster Linie eine etwas konventionelle, romantisierte historische Färbung Ossianscher Bilder. „Die raue Wildheit der Charaktere“ und das Heldentum der Schlachten werden in der Tragödie mit Hilfe der Musik vermittelt - in bardischen Chören, Melodramen und Pantomime. Das Vorhandensein einer großen Anzahl von musikalischen Nummern und Szenen, die sich der Oper nähern, ist zweifellos ein großes Verdienst von Koslowski, der für die Tragödie von Oserow hervorragende Musik komponierte. Der Erfolg der Tragödie wurde auch durch die brillante künstlerische Gestaltung der Aufführung, die von einem bemerkenswerten Dekorateur der Zeit - Pietro Gonzaga - vorgenommen wurde, begünstigt.

Die Bedeutung der Musik in „Fingal“ hat im Vergleich zu Koslowskis erster „Musiktragödie“ stark zugenommen. Hier ist sie ein integraler Bestandteil der Handlung. Das raue Kolorit des Mittelalters wird vor allem durch die Musik verkörpert. Wjasemskis Worte, dass „die Aufführung von „Fingal“ die Phantasie, das Herz und die Augen des Publikums anspricht“, dass sie „alles an seinem Platz“ hat: den Gesang der Barden, die Chöre der Priester, die Schlachten, die in vielen Tragödien oft überflüssig, in „Fingal“ aber notwendig sind, eng mit dem Hauptinhalt verbunden.... und folgen nicht dem Komponisten, sondern den Schauspielern“ (41, 26) - kann man getrost dem Autor der Musik zuschreiben, dem es nicht nur gelang, sie erfolgreich in die Handlung einzuführen, sondern auch das Lokalkolorit zu verstärken und in einigen Fällen die dramatische Bedeutung des gesamten Werks zu vertiefen.

Der raue Romantizismus der Dichtung von Ossian stand Koslowski im Geiste nahe. Der Komponist schrieb für „Fingal“ eine gattungsübergreifende Musik, die sowohl rein symphonische und instrumentale Nummern (Ouvvertüre, Zwischenspiele, Ballette, Pantomime) als auch Chöre und Melodramen enthält.

Die symphonischen Episoden in „Fingal“ haben eine große verallgemeinernde Bedeutung. Wenn man sie aus der gesamten Musik der Tragödie isoliert, fällt ihre Anordnung nach dem Prinzip der Dramaturgie eines symphonischen Zyklus auf: eine dramatische Ouvvertüre, zwei langsame Zwischenspiele (das lyrische Andante und das tragische Adagio) und eine rondoartige Schlachtszene (eine Art symphonisches Finale). Ihr Wechsel scheint der Struktur der Sinfonie zu entsprechen. Abgesehen von der äußeren strukturellen Ähnlichkeit mit dem symphonischen Zyklus zeigt eine genauere musikalische Analyse dieser „Fingal“-Nummern die thematische Einheit aller Instrumentalteile, die auf die Ouvvertüre zurückgeht.

Die Ouvvertüre zu „Fingal“ konzentriert die Bildsprache der Tragödie in gleichem Maße wie die Ouvvertüre zu „Ödipus in Athen“. Auch im Aufbau ähneln sie sich: beide verwenden eine Sonatenform ohne Nebenthema in der Reprise und mit einem einleitenden Adagio. Der musikalische Stil ist hier noch deutlicher romantisch geprägt. Die langsame Einleitung der Ouvvertüre führt die Atmosphäre des dunklen Geheimnisses ein, das Starns Domäne umgibt. Das Adagio basiert auf zwei gegensätzlichen thematischen Elementen: den „unheilvollen“ aufsteigenden Tiraden der Streicher, die aus dem Oberton der Tutti-Akkorde herauszuwachsen scheinen und den unerbittlichen Willen des Schicksals ausdrücken, und den weichen, absteigenden Tonika-Dreiklangsmotiven der Violinen (Beispiel 25).

Das Allegro der Sonate schafft einen plötzlichen Übergang von der „Sphäre der Kulisse“ zur „Sphäre der Handlung“. Das thematische Erscheinungsbild des Hauptteils, der mit einer Anschlagsbewegung von der Dominante zur Tonika beginnt, seine fortschreitende Dynamik und seine tonale Färbung (c-Moll) erinnern an die

heroisch-dramatischen Themen Beethovens. Gleichzeitig ist der Hauptteil der Ouvertüre von bildhaften Elementen geprägt („Schwerthiebe“, Bilder von Schlachten). Von ihr aus ziehen sich die Fäden bis zur Schlachtszene im dritten Akt der Tragödie (Beispiel 26).

Der Umfang des lyrischen Nebenthemas ist groß. Er enthält zwei Themen, die recht unabhängig und vollständig sind. Das erste dieser Themen (es-Moll) ist romantischer Natur und führt nicht nur figurative, tonale¹², sondern auch Tempokontraste ein (Un poco lento).

¹² Die Verhältnisse der Tonarten c-Moll und es-Moll erinnern unwillkürlich an den ersten Satz von Beethovens „Pathetique“-Sonate.

Es ist einem Duo von Soloinstrumenten (Horn und Klarinette) anvertraut, die es in Form eines Dialogs führen. Die Stimmen der Instrumente setzen zunächst abwechselnd ein (wie die Stimmen einer Fuge in einer Tonika-Dominanz-Beziehung) und verschmelzen dann miteinander. Melancholisch und von romantischer Traurigkeit geprägt, kommt es einem opernhaften Liebesduett im übertragenen Sinne nahe (Beispiel 27).

Trotz des figurativen Gegensatzes zwischen diesem Thema und dem Hauptteil gibt es Gemeinsamkeiten in der intonatorischen Struktur. Sowohl die aufsteigende Taktpassage in der Melodie als auch die gemeinsamen Stützklänge, die die Basis eines Dreiklangs mit Sexten bilden, sind für beide Themen charakteristisch¹³.

¹³ Der hier gebildete „versteckte“ Hexachord nimmt vielleicht entfernt den Hexachord von Glinkas „Ruslan“ vorweg.

Das traditionellere zweite Thema des Nebenthemas (Es-Dur), das im Geiste der Mozart-Themen geschrieben wurde, enthält gleichzeitig Elemente der russischen Thematik (z. B. erinnert sein Ende unerwartet an zukünftige Glinka-Wendungen)¹⁴.

¹⁴ Siehe das Thema des „Nocturne“ in C-Dur über die Tänze im dritten Akt von Glinkas „Ruslan“.

Der ausgiebig entwickelte Schlussteil der Ouvertüre basiert auf denselben rhythmischen Gruppen und melodischen Formen, die sowohl im Haupt- als auch im Schlussteil vorkamen. Auch der kleine Durchführungsteil, der die Exposition mit der Reprise verbindet, basiert auf ähnlichen allgemeinen Bewegungsformen. Wie in der Ouvertüre zu „Ödipus“ wird auch in der Reprise die Entwicklung dramatischer Bilder betont. Nur einzelne Phrasen der Soloinstrumente (Klarinette, Horn und Flöte) in der leisen Coda erinnern an die Lyrik der Nebenthemen.

Die Ouvertüre zu „Fingal“ ist trotz der kontrastierenden Themen eine sehr vollständige symphonische Komposition, die durch die intonatorische und rhythmische Einheit des thematischen Materials zusammengehalten wird.

Die nächste symphonische Nummer eröffnet den zweiten Akt der Tragödie. Im Gesamtkonzept der gesamten symphonischen Musik von „Fingal“ wird dieses leichte, ruhige Zwischenspiel (Andante cantabile, in Es-Dur) als lyrisches Intermezzo wahrgenommen. Die friedliche, ruhige Melodie des Solohorns kommt einer Opernarie nahe, und die Begleitung ist von der Transparenz einer kammermusikalischen Besetzung geprägt¹⁵.

¹⁵ Orchesterkomposition in dem Zwischenspiel (Nr. 4): zwei Hörner (Dis), zwei Klarinetten (B), zwei Fagotte, Horn solo (Dis), Harfe, Streichquartett.

Die strenge vierstimmige Einleitung scheint das „Gebet“ zu imitieren, das die Hochzeitszeremonie im Odin-Tempel begleitet. Das Thema des Horns vor dem Hintergrund der Pedalakkorde von Harfe und Streichern erinnert an lyrische Meditationen vom Typ Mozart und früher Beethoven. Die phantasievollen Ursprünge dieses Themas lassen sich leicht in der Ouvertüre finden (das zweite Thema des Nebenthemas).

Der Mittelteil des Andante spiegelt die tiefe Trauer von Moyna und Fingal wider, die nach dem Willen der Gottheit nicht in der Lage sind, ihre Schicksale ungehindert zu vereinen. Das ausdrucksstarke es-moll-Thema (Vermerk des Autors in der Partitur: Lamentabile) ist in seiner Bildhaftigkeit und Klangfärbung mit dem ersten Nebenthema der Ouvertüre verwandt.

Das Zwischenspiel zum dritten Akt der Tragödie (Adagio in c-Moll) hat einen anderen Charakter. Seine Musik setzt die Entwicklung der Bilder des düster-romantischen Eröffnungsadagios der Ouvertüre fort. Auch hier gibt es zwei Bilder: das fatale und das „lamentoso“. Die thematischen Verbindungen zwischen dem Zwischenspiel und der Ouvertüre sind ebenfalls offensichtlich, insbesondere zu Beginn. Diese symphonische Nummer leitet die äußerst geheimnisvolle Atmosphäre des letzten Aktes ein: „Das Theater stellt einen wilden Wald mit verstreuten Steinen dar; in der Mitte ist ein Hügel, unter dem Toscar ruht. Das Grab ist gewöhnlich mit vier großen Steinen an den Ecken gekennzeichnet; auf dem Hügel ist ein Baum gepflanzt, unter dem Schild, Schwert und Pfeile des begrabenen Fürsten hängen; neben dem Baum ist ein Altar aus Steinen errichtet; in der Ferne sieht man das Meer und an seinem Ufer den Tempel Odins“.

Das Thema des Hauptteils des Zwischenspiels (Cantabile) ist von tiefem Kummer durchdrungen. Das ausdrucksvolle c-Moll-Thema des Klarinettensolos vermittelt Fingals seelische Qualen und düstere Vorahnungen. Einige seiner Intonationen erinnern an Koslowskis „Russische Lieder“ (Beispiel 28).

Der Mittelteil des Zwischenspiels, der mit dem Höhepunkt beginnt und voll von ausdrucksstarken, weiten Sprüngen ist (Beispiel 29), erhält einen besonders gespannten Klang.

Vertraute „lamentoso“ Intonationen umrahmen das Zwischenspiel. Diese symphonische Suite (eine Art Adagio in einem symphonischen Zyklus) ist in ihrer dramaturgischen Funktion bedeutsam: voller schwermütigem Pathos nimmt ihre Musik die tragische Auflösung der Ereignisse ¹⁶.

¹⁶ P. W. Gratschow bedauert, dass die tragische Auflösung in der Aufführung nicht ihre musikalische Verkörperung gefunden hat. Es scheint, dass das letzte Zwischenspiel indirekt diese Funktion erfüllt (siehe: 62, 202).

Die letzte symphonische Nummer des dritten Aktes hat einen programmatischen Charakter. Es handelt sich um eine große Szene einer Schlacht oder vielmehr von Kriegsspielen, die von Starn anlässlich einer Hochzeitsfeier veranstaltet werden. Die Fanfare, die den Beginn der Spiele ankündigt (Trompete vor dem Hintergrund dröhnender Pauken), unterteilt die einzelnen pantomimischen Szenen der Schlacht wie ein Refrain. Dadurch erhält die gesamte große symphonische Suite eine eher schlanke Rondoform. Die Szene wird mit dem Marsch der Krieger von Starns eröffnet, der in seinem feierlichen Charakter an die militärischen Prozessionen der damaligen

Zeit erinnert. Die üppige, kraftvolle Orchestrierung, bei der die Bläser die Hauptlast tragen, verleiht dem Marsch einen heroischen Charakter.

Alle Episoden der „Schlachten“ sind musikalisch eher eintönig und haben einen bildhaften Ton. Koslowski erschafft das Schlachtenbild durch verallgemeinerte melodische Formeln (Fanfaren, verschiedene Tiraden und Dreiklangsmotive), aktive punktierte rhythmische Muster und lebhaftige Dynamik. Diese typisierten Wendungen sind jedoch vom Komponisten sehr logisch gewählt. Die Methode der variantenreichen Entwicklung des verallgemeinerten Materials schafft eine gewisse Einheit im gesamten Rondo. Die Übereinstimmung dieser Szene mit den vorangehenden symphonischen Nummern der Tragödie lässt sich an den intonatorischen und rhythmischen Gemeinsamkeiten ablesen, die sie mit der Ouvertüre (insbesondere dem Hauptteil der letzteren) verbindet.

Auf diese Weise erreicht Koslowski die Einheit der gesamten symphonischen Musik von „Fingal“. Koslowskis wunderbare Struktur, Integrität und Durchdachtheit der gesamten Partitur sind ein Beweis für sein herausragendes Talent als Sinfoniker.

In Koslowskis Partitur gibt es zwei weitere Ballett-episoden – „Pas de treus“ und „Pas seul“ in der Szene der Hochzeitszeremonie (zweiter Akt, Nr. 6 und 7). Diese Nummern wurden figurativ und thematisch durch symphonische Episoden vorbereitet. Die erste von ihnen (Andante maestoso in Es-Dur) ist von den Bildern des Zwischenspiels des zweiten Akts inspiriert, und sowohl die Thematik, die Struktur (da capo) als auch die Orchestrierungstechniken unterstreichen ihre Nähe. Die leichte, strenge Lyrik der äußeren Abschnitte wird mit dem Lamento-Thema des Flötensolos (c-Moll) im Mittelteil kontrastiert.

Die zweite Solo-Episode, eine von Kolossowa-Seniorin vorgetragene Variation, ist ebenfalls ausdrucksstark. Hier entwickelt sich die traurige und lyrische Sphäre des „Fingal“ weiter. Bis zu einem gewissen Grad erinnert sie an den Ausdruck einiger „Russischer Lieder“ von Koslowski. Bei der Darstellung des Themas macht der Komponist ausgiebig Gebrauch von den Soloklängen der Violine und der Klarinette. Auf diese Weise fügen sich auch die Ballettszenen von „Fingal“ ganz natürlich in die allgemeine musikalische Struktur der Tragödie ein.

Im ersten Akt der Tragödie nimmt das Melodrama - die sich entfaltende Szene des Barden Ullin - einen großen Raum ein. In gewissem Sinne ist es auf seine Weise „symphonisch“. Der Sänger Ullin ist ein Prototyp von Glinkas Bajan: er erzählt die Ereignisse, sagt die Zukunft voraus und erklärt die Gegenwart. Ullins gesamte Szene mit dem Chor ist opernhafte angelegt, wobei die orchestralen Episoden durch ausdrucksstarke Rezitative und Chöre ersetzt werden. Der Beginn des Melodrams ist mit Landschaftslyrik verbunden: vor dem Hintergrund eines idyllisch ruhigen Oboen- und Harfenthemas trägt Ullin seine gemächliche Erzählung vor („Alles im Land unter dem Mond ist still“). In dieser Szene werden epische Züge besonders deutlich. Charakteristisch ist zum Beispiel die Variation der Harmonien in der Orchesterbegleitung, eine typische Technik des Märchen- und Eposgenres im 19. Jahrhundert.

Die nächste Episode (Allegro maestoso, Risoluto, in D-Dur) geht von der Kontemplation zur Aktion über. Im Orchester sind Signale für künftige Schlachten zu hören, wenn Ullin die Worte ausspricht: „Ich singe Fingals Schlachten“. Koslowski „übersetzt“ Ullins Rede ganz natürlich in eine Chorepisode: die Barden nehmen sie mit einem entschlossenen Marsch auf („Lasst uns den Messingschild schlagen“, Allegro vivace, Es-Dur). Und dieser Chor, voll kriegerischer Kraft, bereitet die Bilder der „Fingal-Schlachten“ im dritten Akt der Tragödie vor.

Die letzte Episode des Melodrams (Andante, f-Moll) ist bemerkenswert - ein Duett der Violoncelli, begleitet von Pizzicato-Geigen und Kontrabässen. Dieses

schwermütige Thema erscheint bei den Worten: „Und plötzlich wurde seine Ebene wie das finstere Tal des Todes...“, als ob es die traurigen Ereignisse vorhersagen würde, die sich am Ende der Tragödie entfalten werden (Beispiel 30).

Die letzte Strophe, in der es um den Tod von Toscar, Moynas Bruder, geht, wird nicht beendet („Moyna erhebt sich und unterbricht Ullins Lied“). Indem Koslowski das Lied in einem Moment höchster Spannung unterbricht, nimmt er eine der charakteristischen Techniken der romantischen Operndramaturgie vorweg.

Auch die Chorszenen selbst sind in „Fingal“ interessant. Der erste Chor (Andante maestoso, in C-Dur), der die üppige Handlung der Aufführung eröffnet, steht in lebhaftem Kontrast zur dramatischen Ouvertüre. (Dieselbe Technik der Gegenüberstellung des Heroisch-Dramatischen und des Heroisch-Göttlichen wandte der Komponist bereits in „Ödipus in Athen“ an). Ein majestätischer Chor im Geiste einer pompösen Polonaise verherrlicht Starn, Moyna und Fingal. Das leicht sentimentale Solo des Loklinskyer-Mädchens in der Mitte der Nummer unterstreicht den erhabenen Charakter der Lobeshymne.

Der triumphale Bardenchor „Geh in den Tempel, schönes Paar“ (Es-Dur) beschließt den ersten Satz. Intonatorisch erinnert er an die Es-Dur-Chorepisoden des Melodramas.

Im zweiten Akt gibt es eine Chorszene - den Chor der Priester „Herrscher des Himmels und der Erde“ (Adagio, G-Dur). Dieses konzentrierte, feierliche Gebet, das von einer Bläsergruppe auf der Bühne begleitet wird (wie der Chor der Priester im fünften Akt von „Ödipus in Athen“), ist von einem ganz anderen emotionalen Inhalt erfüllt. In seiner leichten, aber strengen Musik sind die Traditionen der panegyrischen kantatischen russischen Kultur deutlich spürbar. Hier liegt die für die Kantate typische dreistimmige Chorstruktur zugrunde. (Beispiel 31).

Der letzte Chor schließlich, „Die Hoffnung dieser Länder“ (Adagio, a-Moll), eröffnet den dritten Akt der Tragödie. Die düstere Färbung der Männerstimmen und die tiefen Orchesterklänge¹⁷, das etwas sentimentale a-Moll und die neapolitanische Harmonik in den Kadenzen tragen zum schwermütigen Klang des Chors bei (Beispiel 32).

¹⁷ Orchesterbesetzung: zwei Hörner (C), zwei Klarinetten (C), zwei Fagotte, Kontrafagott und Posaune.

So sind die Chöre von „Fingal“ auch dramaturgisch eng mit der Handlung des Stücks verbunden. Obwohl sie nur wenige sind, sind sie sehr abwechslungsreich und von der meisterhaften Hand eines Komponisten geschrieben, der die Traditionen der russischen Chorkultur gut kannte.

Die Musik zu „Fingal“ ist nach wie vor das beste Beispiel für Koslowskis Werke für das Theater. Die Bilder des alten schottischen Epos wurden vom Komponisten in ein romantisches Licht getaucht, ganz im Einklang mit den Trends der Zeit - dem Geist der Ära von Karamsin, dem jungen Schukowski und der Faszination für die legendäre Poesie der nordischen Legenden. In Koslowskis gesamtem musikalischen und dramatischen Vermächtnis ist „Fingal“ vielleicht das einzige Werk, das sich dem Genre der heroisch-romantischen Oper nähert. Die Prinzipien des symphonischen Ausdrucks, die der Komponist in dieser Tragödie und in der Interpretation der Chöre fand, wurden erst in seinem letzten Werk - der Musik zu „Esther“ - voll entwickelt. Doch auch dort übertraf er seine „schottische Tragödie“ nicht: nur in „Fingal“ gelang es Koslowski, den Atem des neuen, romantischen Zeitalters so lebhaft zu spüren.

Einen etwas anderen Platz in Koslowskis Schaffen nimmt die Musik zu der Tragödie „Wladisan“ von J. B. Knjaschnin ein. Knjaschnin komponierte seine Tragödie bereits 1786, und die ersten Aufführungen wurden mit Musik von Bullandt aufgeführt. Einige Quellen geben an, dass „Wladisan“ ab 1795 mit Musik von Fomin aufgeführt wurde (siehe: 210, 98). B. W. Dobrochotow gibt an, dass Fomin einen großen Chor für „Wladisan“ schrieb, der im vierten Akt, in der Szene am Grab von Wladisan, aufgeführt wurde und eine wichtige dramaturgische Funktion erfüllte, indem er einen der Höhepunkte der Tragödie hervorhob (74, 99). Diese Information hat der Autor jedoch aus der Knjaschnin-Studie von L. I. Kulakowa übernommen (108, 299, 326-327). Es ist merkwürdig, dass weder Assafjew noch W. Prokofjew in ihrer Liste von Koslowskis Werken die Tragödie „Wladisan“ erwähnen (siehe: 14; 165).

Die Partitur der musikalischen Nummern von „Wladisan“ wurde von J. A. Fortunatow entdeckt, der feststellte, dass die Tragödie in den ersten zwanzig Jahren des 19. Jahrhunderts mit Musik von Koslowski aufgeführt wurde¹⁸.

¹⁸ Es ist bekannt, dass „Wladisan“ im Jahr 1804 im St. Petersburger Theater aufgeführt wurde. Es ist möglich, dass Koslowski seine Musik für diese Aufführung schrieb. Die Wiederaufnahme von Knjaschnins Tragödie fand laut Arapow im Januar 1809 statt (siehe: 7, 190).

Knjaschnins Tragödie „Wladisan“ steht gleichsam „am Scheideweg“ zwischen den typisch klassizistischen Traditionen des Genres und neuen Tendenzen, die vor allem im Werk von Oserow deutlich wurden. Einerseits setzt „Wladisan“ eindeutig die progressive, auf den Sturz des Tyrannen gerichtete Linie des russischen Dramas des 18. Jahrhunderts fort. Andererseits führte der Autor der Tragödie Elemente des Sentimentalismus in den Inhalt von „Wladisan“ ein, indem er nicht so sehr die Handlungen der Figuren als vielmehr ihre Leidenschaften in den Vordergrund stellte. Neben dem psychologischen Handlungsstrang ist eine der wichtigsten Komponenten des Stücks die äußere, dekorative Seite, die Opulenz des Schauplatzes.

Der Geist der Tragödie mit ihrer erhabenen Empfindsamkeit und theatralischen Wirkung lag Koslowski am Herzen, und seine Musik spiegelte die mutige Heldentat und die empfindsame Lyrik anschaulich wider. Für die Tragödie „Wladisan“ wurden eine Ouvertüre, drei Zwischenspiele und vier Chöre geschrieben.

Die Ouvertüre zu „Wladisan“ ist ein Werk mit einem allgemeinen klassizistischen Schema. Ein Kontrast entsteht hier nur zwischen dem düsteren Adagio und dem dramatischen Allegro. Die Thematik der beiden Abschnitte ist gleich. Das schwermütig-expressive Thema der langsamen Einleitung durch das Solocello (Beispiel 33) „moduliert“ in eine aktive, heroisch-dramatische Sphäre im Hauptteil und in eine leichte, lyrische im Nebenthema.

Die Einheitlichkeit der Thematik der Ouvertüre erlaubt es, ihre Form auf zwei Arten zu interpretieren. Einerseits handelt es sich nach wie vor um die von Koslowski bevorzugte Sonatenhauptsatzform mit einer verkürzten Reprise (ohne Nebenthema); andererseits erlaubt die Proportionalität der Abschnitte (je 46 Takte in den beiden Hauptteilen - Exposition und Reprise - und 45 Takte im Nebenthema), die Form als dreiteilige Form mit einer sich entwickelnden Mitte zu betrachten. Alle Abschnitte der Form sind jedoch von einer echten Sonatenhauptsatzform durchdrungen.

Die handschriftliche Partitur der Ouvertüre enthält zwei Versionen der Coda. In der ersten Variante ist die Coda „offen“ und geht direkt in den Refrain „Was, Tod, bleibt deiner Bosheit“ (in f-Moll, Adagio) über, wodurch der Effekt entsteht, dass die Ouvertüre eingerahmt wird, da das Thema des Refrains eine Variante des

einleitenden Adagios ist. Die zweite Variante der Coda hat den Charakter einer symphonischen Durchführung. Sie scheint die allgemeinen Bewegungsformen zusammenzufassen, mit denen alle Entwicklungsabschnitte des Allegro gesättigt waren. Dieser erhaltene „Schluss“ deutet auf eine konzertante Aufführung der Ouvertüre hin.

Wie Koslowskis frühere Ouvertüren hat auch die Ouvertüre zu „Wladisan“ einen generalisierten und programmatischen Charakter. Der Komponist ist bestrebt, alle Linien der Tragödie von Knjaschnin um den wichtigsten dramatischen „Kern“, das volkstümliche, bürgerliche Thema des Werks, zu vereinen¹⁹.

¹⁹ Die Leiden des Volkes und der Heldin der Tragödie Plamira werden nicht nur durch die Unterdrückung durch Wladisan, sondern auch durch ihren Protest gegen die von den Feinden geplanten Verbrechen verursacht. Ja, auch die Leiden des Tyrannen Wladisan, der von niemandem erkannt wird, der das Geschehen von außen beobachtet, sind dem Volk in seinen Gedanken und Gefühlen nahe.

Es ist möglich, dass diese Absicht der Grund für die Verwendung des Monothematismus in der Ouvertüre war. Das Hauptthema wird entweder als Thema des Leidens des Volkes und Wladisans (Adagio), als Ausdruck des dramatischen Hauptkonflikts (Hauptteil Allegro) oder als Thema der treuen Liebe zwischen Plamira und Wladisan (Nebenthema) behandelt. Die monothematische Methode in Wladisan wurde in gewisser Weise in „Fingal“ vorbereitet, wo es thematische Verbindungen zwischen den symphonischen Nummern gibt. Aus dem Prinzip der Monothematik in der Wladisan-Ouvertüre entwickelte sich vielleicht die Idee des Leitmotivs in Koslowskis letztem Werk, der Musik zu „Esther“.

Interessant sind auch die symphonischen Zwischenspiele von „Wladisan“, denen der Komponist die Themen von zwei seiner eigenen „Russischen Lieder“ und einer französischen Romanze zugrunde legte. Der Verweis auf „Russische Lieder“ in der symphonischen Fassung drückt wahrscheinlich Koslowskis Wunsch aus, eine konventionelle nationale Note in die Tragödie einzubringen, in der die Helden Slawen sind. Das Zwischenspiel des dritten Aktes, das mit dem Bild der Heldin verbunden ist, basiert auf der Entwicklung des lyrischen Liedes „Flieg zu meiner Liebsten“ (eine Variante des bekannten Liedes „In der Mitte der Talebene“). Seine sanfte, sentimentale Melodie, die der Klarinette anvertraut ist, entspricht den traurigen Gedanken Plamiras auf bestmögliche Weise. Das Zwischenspiel des vierten Aktes, in dem die Bildsprache von starken Leidenschaften und Affekten durchdrungen ist, basiert auf dem Thema des traurigen und pathetischen russischen Liedes „Ich sehne mich ständig nach dir“. Der scharfe Rhythmus und die lebhaft dramatische Struktur verleihen dem Thema der Romanze auf theatralische Weise Ausdruck, angeführt vom Solocello in hoher Lage. Das dritte Zwischenspiel basiert auf dem traurigen und tragischen Moll-Thema von Koslowskis französischem Lied „Marcia“.

Die Chöre der Tragödie „Wladisan“ sind in einem einzigen düster-pathetischen oder gesteigert-dramatischen Ton gehalten. Es gibt hier keinen einzigen großen panegyrischen Chor, wie es ihn in „Ödipus“ und „Fingal“ gab. So kann man auch in der Musik von „Wladisan“ von einer emotionalen Geschlossenheit der Chorszenen sprechen, deren Struktur durch die Ouvertüre vorbereitet wurde.

1810 schrieb Koslowski die Musik für A. Schachowskois Tragödie „Deborah oder der Triumph des Glaubens“ (nach einer biblischen Geschichte). Wie P. W. Gratschow zu Recht feststellt, „wurde die biblische Legende... in der Interpretation des russischen Dramatikers an die Notwendigkeit von Mut und Tapferkeit im Kampf gegen Napoleon

erinnern sollte“ (62, 202-203). Die Tragödie wurde jedoch nur wenige Male auf der Bühne aufgeführt und bald wieder aus dem Repertoire gestrichen (7, 204). Nach den brillanten Tragödien von Oserow konnte das oberflächliche Werk von Schachowskoi das Publikum offenbar nicht zufrieden stellen. Eine etwas ironische Charakterisierung der Tragödie findet sich bei F. F. Wigel in seinen Erinnerungen: „Durch das Beispiel angezogen, begann Schachowskoi selbst ... mit Racine selbst an Kreativität zu wetteifern und begann zu diesem Zweck in der Bibel nach einer Handlung für seine originelle Tragödie zu suchen. Er quälte sich lange und entfesselte schließlich seine schreckliche „Deborah“. Alle stürzten sich neugierig darauf; eingeschüchtert begannen sie bald, sich davon zu entfernen“ (34, 334).

Der zeitweilige Erfolg dieses eher schwachen literarischen Werks von Schachowskoi ist in erster Linie der Musik von Koslowski zu verdanken. Der Autor selbst verstand dies sehr gut und schätzte seinen „musikalischen Interpreten“. Eine der wenigen sehr warmen und schmeichelhaften Äußerungen über den Komponisten für seine Zeitgenossen hinterließ Schachowskoi im Vorwort zur Ausgabe seiner Tragödie: „Ossip Antonowitsch Koslowski hat durch seine Freundschaft zu mir die Deborah mit seinen ausgezeichneten Gaben geschmückt und geadelt. Seine Chöre, seine Sinfonie, seine Zwischenspiele und sein Melodram haben das Publikum erfreut und die ganze Tragödie in ihren Bann gezogen. Dieser Musikliebhaber (der sich mit Recht in die Reihe der ersten Komponisten einreihen kann) war sozusagen von einem biblischen Geist durchdrungen; die Harmonie des Orchesters erzeugte Ehrfurcht, erhob die Seele und bereitete das Publikum darauf vor, an der Handlung im Theater teilzunehmen. Man müsste ein Autor sein, um den vollen Wert der Gunst zu spüren, die mir Ossip Antonowitsch Koslowski erwiesen hat“ (217, 8-9). Was die Vielfalt der musikalischen Gattungen angeht, kann „Deborah“ mit „Fingal“ verglichen werden. Koslowski unterstreicht die patriotische Tendenz der Tragödie, die indirekt durch die biblische Handlung zum Ausdruck kommt. Sowohl die Ouvertüre als auch die Chöre sind mit dramatischem Inhalt gesättigt und vom heroischen Geist ihrer Zeit durchdrungen.

Die Ouvertüre zu „Deborah“ entwickelt die symphonische Meisterschaft des Komponisten. Sie bündelt alle „typischen“ musikalischen Mittel der symphonischen Kunst der Epoche, die Koslowski bravourös beherrscht. Zum ersten Mal verwendet der Komponist hier die volle Sonatenform mit Durchführung und Coda. Verallgemeinernd gesagt, entwickelt die Ouvertüre jene heroischen und lyrischen Bilder, die sich in der Musik der Großen Französischen Revolution „festgesetzt“ hatten.

Das tragische Adagio ist, wie die Eröffnungsabschnitte der anderen Ouvertüren Koslowskis, auf einer typischen Gegenüberstellung zweier Bilder aufgebaut: dem „schicksalhaften“ Vorzeichen (kraftvolle Tutti-Akkorde) und dem Bild des Leidens und der Sehnsucht, das im ausdrucksstarken Thema der Violinen verkörpert wird (Beispiel 34). Das Thema, das mit einer Sext-Intonation beginnt, erinnert unwillkürlich an das Thema des Ödipus.

Im Allegro der Sonate zieht der Hauptteil, der auf „rotierenden“ Intonationen aufgebaut ist, die Aufmerksamkeit auf sich. Die aktive progressive Bewegung erzeugt eine wachsende dramatische Spannung im Thema.

Klassisch ist auch der Kontrast zwischen dem Hauptteil und dem lyrischen Nebenthema. Die Ouvertüre zu „Deborah“ zeichnet sich durch ihre gesammelte, schlanke Form aus. Trotz ihrer übermäßigen Verallgemeinerung zeigt sie die Hand eines Meisters, der fähig ist, große heroische Themen zu verkörpern.

Die symphonischen Zwischenspiele des dritten und vierten Aktes entwickeln den lyrischen Plan weiter. Sowohl im übertragenen Sinne als auch in der Form (da capo) setzen sie die Linie der Zwischenspiele von „Fingal“ fort.

Der interessanteste Teil der Musik befindet sich laut Gratschow im fünften Akt: die Einleitung (Marsch), der Chor und das Melodrama, das ein hervorragendes Beispiel für „eine melodische, musikalisch notierte Rezitation eines tragischen Schauspielers des russischen Theaters des frühen 19. Jahrhunderts“ ist (62, 204).

Am 4. Oktober 1811 fand im Bolschoi-Theater in St. Petersburg die Uraufführung von A. N. Grusinzews Tragödie „König Ödipus“ mit Musik von Koslowski²⁰ statt.

²⁰ Grusinzews Tragödie ist dem Fürsten A. A. Schachowski gewidmet. Vielleicht aus diesem Grund wird auf der Titelseite von Koslowskis Partitur Schachowski als Autor der Tragödie genannt, was wiederum P. W. Gratschow in die Irre führte. In seinem Aufsatz über Koslowski erscheint Schachowski als Autor der Tragödie (siehe: 62, 204).

Dies war der zweite Rückgriff auf die berühmte antike Handlung in der russischen Dramaturgie jener Zeit. Im Gegensatz zu Oserow bemühte sich Grusinzew in seinem Werk darum, den rauen Geist, der Sophokles' Tragödie durchdringt, zu vermitteln. Grusinzew stützte die Handlung auf den ersten Teil des antiken Mythos über das Verbrechen des Königs Ödipus, das Theben Leid und Verderben brachte.

Koslowskis Musik (die Ouvertüre und zwei Chöre) nimmt hier einen bescheidenen Platz ein, ist aber im Hinblick auf die dramaturgische Funktion sehr wichtig. Im Gegensatz zu dem eher sentimental-ton in „Ödipus in Athen“ ist sie mit einer düsteren, rauen Farbe, dramatischen Intensität und heroischen Energie des Beethovenschen Konzepts erfüllt. Diese musikalische Lösung steht in vollem Einklang mit der Interpretation der Handlung durch Grusinzew.

Die Ouvertüre zu „König Ödipus“ (in der gleichen beliebten Sonatenform ohne Nebenthema in der Reprise) ist ein ausgereiftes Werk, das sich durch eine klare Gliederung der thematischen Zusammenhänge, Sparsamkeit und gleichzeitig große Ausdruckskraft der musikalischen Mittel auszeichnet. Alle Themen - das eröffnende Adagio, das auf der Gegenüberstellung der Bilder von Untergang und Trauer beruht, der spannungsvoll-dramatische, energische Hauptteil und das zarte, leichte Nebenthema - sind klassisch schlank und lakonisch (Beispiel 35 a, b).

Die Ouvertüre zu „König Ödipus“ ist eine Art Zusammenfassung von Koslowskis Arbeit in dieser Gattung. Die Form selbst hatte sich beispielsweise bereits in den Ouvertüren zu „Ödipus in Athen“ und „Fingal“ herausgebildet; die Ökonomie der Mittel erreichte der Komponist in der monothematischen Ouvertüre zu „Wladisan“, und die klassisch klare Differenzierung von Thematik und Formteilen zeichnete die Ouvertüre zu „Deborah“ aus.

Trotz der Verstärkung der klassischen Züge gehen die romantischen Züge hier nicht verloren: sie zeigen sich vor allem in der orchestralen Farbgebung und der reichlichen Verwendung von Soloklängen²¹.

²¹ Sehr ausdrucksstark ist zum Beispiel die klagende zweite Intonation des Fagottsolos im Adagio oder das leichte, transparente Neben-Thema der Flöte oder die „einsame“ Stimme der Violine im Übergang zur Reprise.

Auch die Chornummern von „König Ödipus“ sind von den symphonischen Bildern der Ouvertüre inspiriert. Der Chor „Tochter der Hölle“ (in d-Moll) ist direkt mit dem Adagio der Ouvertüre verbunden. Wie in „Wladisan“ bilden die Ouvertüre und der erste Chor ein einheitliches Ganzes. Auch hier erklingt die nicht abgeschlossene Reprise der Ouvertüre bei offenem Vorhang und führt in die Handlung ein.

Der dramatisch spannungsreiche Chor aus dem fünften Akt, „Warte auf die Sonne am Himmel“ (Allegro agitato, b-Moll), ist figurativ mit dem Hauptteil der Ouvertüre verbunden.

So konnte Koslowski auch eine enge thematische und figurative Verbindung zwischen symphonischer Musik und Vokalmusik realisieren. Diese Tendenz hatte sich bereits in „Fingal“ angedeutet und kam später in „Esther“ am deutlichsten zum Ausdruck.

Koslowskis letztes Werk im Bereich der Theatermusik waren die Musiknummern zu Racines Tragödie „Esther“, übersetzt von P. A. Katenin, die am 3. Mai 1816 aufgeführt wurden. Die Tragödie von Racine zog Katenin mit ihrem heroischen Pathos und ihren hochbürgerlichen Themen an. Die Größe und das Heldentum der berühmten biblischen Legende, das Thema der Heldentat für den Glauben der Väter wurden von den russischen Zeitgenossen im Geiste der befreienden Ideen ihrer Zeit wahrgenommen²².

²² Katenin versuchte, den Text dem Bewusstsein der russischen Zuschauer näher zu bringen, ihn im Geiste der heroischen Bilder des russischen Klassizismus neu zu interpretieren. Der russische Wortlaut seines Textes orientierte sich an dem erhabenen und feierlichen Stil der Oden von Lomonossow oder dem „hohen Stil“ der Tragödien von Sumarokow. Bei der Übersetzung nahm Katenin einige Änderungen vor. So hat er zum Beispiel den Prolog in seiner Gesamtheit freigegeben und einige Momente grundlegend überarbeitet; der Chor der Verleumdung im dritten Akt wurde zu einem wichtigen dramaturgischen Zentrum. Katenin verwandelte ihn in eine Prophezeiung, in eine Vorhersage des Endes der Tragödie.

Die Musik in „Esther“ ist sehr umfangreich. Koslowski schrieb vierzehn Stücke für die Tragödie, darunter eine Ouvertüre, Zwischenspiele, Chöre, Rezitative, Soli und Arioso-Episoden. Im Gegensatz zu „Fingal“ mit seiner Fülle an symphonischen Nummern gibt es nur drei symphonische Episoden. Ihre dramaturgische Bedeutung und ihr Stellenwert sind jedoch groß, denn sie bestimmen die gesamte thematische und stimmliche Entwicklung der Tragödie.

Zum ersten Mal in „Esther“ verwendet der Komponist ein Leitmotiv, das vokale und instrumentale Episoden miteinander verbindet. Die Rolle des Leitmotivs wird hier von dem strengen, majestätischen „Choral“-Thema erfüllt, das die Ouvertüre eröffnet. Es erklingt auch in dem Zwischenspiel des dritten Aktes und in dem folgenden Gesang (Cantique), wo es die Bedeutung eines prophetischen Hymnus erhält.

In der Musik von „Esther“ wurde das Prinzip der Interaktion zwischen der symphonischen und der vokalen Seite der Aufführung weiter entwickelt. Während in „Fingal“ die Ouvertüre die Quelle der Thematik aller Instrumentalnummern der Tragödie war und in „König Ödipus“ die Verbindung zwischen der Ouvertüre und den Chornummern auftauchte, scheinen in „Esther“ die Orchester- und die Vokallinien ausgeglichen zu sein. Dies wird durch das Vorhandensein des Leitmotivs, der vokalen

„Umdeutung“ des Nebenthemas der Ouvertüre, und durch das umgekehrte Prinzip der Wirkung des vokalen Themas auf die Instrumentalmusik erleichtert.

Die monumentalste symphonische Episode in „Esther“ ist die Ouvertüre, die sich durch emotionale Ausgeglichenheit, Sachlichkeit und Tiefe des Ausdrucks auszeichnet. Majestätisch erklingt das Anfangsthema des „Choral“, dessen ethische Bedeutung eine ruhige, angemessene Lösung für alle sich in der Tragödie abspielenden Ereignisse ist. Es handelt sich um einen prophetischen Hymnus, mit dem Koslowski die biblischen Bilder der Tragödie verbunden zu haben scheint (Beispiel 36).

Und selbst das heroische, willensstarke und mutige Thema, das für die Hauptteile von Koslowskis Sonatenallegro typisch ist, wird in „Esther“ nicht als ein spannungsgeladenes Bild von wirklich dramatischer Intensität wahrgenommen. Übrigens ist dies die einzige Ouvertüre im Werk des Komponisten in einer Dur-Tonart - Es-Dur (Beispiel 37).

Das Nebenthema ist auch hier ungewöhnlich, ängstlich, aufgewühlt, mit gespannter Chromatik in der Melodie. Er wird von tiefen Streichern und Fagotten geführt und erhält durch seine Instabilität einen entwicklungsartigen Charakter. Die eigentliche lyrische, leichte Sphäre, die diesen Abschnitt der Sonatenhauptsatzform normalerweise ausfüllt, fehlt hier. Koslowski assoziiert sie weniger mit dem Bild der Heldin als mit dem Thema des Volkes, das auf alle dramatischen Ereignisse heftig reagiert. Es ist kein Zufall, dass genau dieses Thema die Grundlage für den kriegerischen Refrain „Du siehst das Unheil, das uns droht“ am Ende des ersten Aktes bildet, einem der dramatischsten Höhepunkte der Tragödie (Beispiel 38).

Koslowski interpretiert die Form der Ouvertüre anders, indem er Merkmale der alten Sonatenform und der Sonatenform mit einer Spiegelreprise kombiniert. Die Merkmale der ersten Form zeigen sich im charakteristischen Tonika-Dominant-Verhältnis der Haupt- und Nebenthemen in Exposition und Reprise. Die „Spiegelung“ besteht darin, dass die Reprise mit der Exposition des Nebenthemas beginnt (nach der Wiederholung des „Choral“-Themas).

Auch im vokalen Bereich sind in gewissem Maße Anzeichen von Symphonie zu erkennen. So bilden beispielsweise das Solo und der Chor im ersten Akt (Nr. 2 und 3) ein einheitliches Ganzes. Der von einer Solovioline begleitete traurige Gesang der Jungfrau von Israel (in f-Moll), der in einer Couplet-Variation mit einer allmählichen Steigerung der pathetischen Deklamation gesetzt ist, dient als eine Art Vorspiel für den pastoralen Chor mit Elementen der Klangsprache in „Die heilige Küste des Jordan“.

Der nächste „Zyklus“ besteht aus „Klage“, „Gebet“ und dem Chor (Nr. 4, 5, 6). Die „Klage“ (Andante, g-Moll) ist eine der schönsten lyrischen und tragischen Nummern in „Esther“, in der das Orchester den emotionalen Inhalt der Gesangsstimme ausdrucksvoll ergänzt. Das „Gebet“-Thema wird dreimal wiederholt - jedes Mal auf einer neuen emotionalen und melodischen Höhe - und stellt eine Art thematische Trennung vom Leitmotiv dar.

Der dramatisch spannungsreiche, ängstliche Chor, der auf der Entwicklung eines Nebenthemas aus der Ouvertüre aufbaut, vervollständigt diesen Dreiklang von Nummern im ersten Akt, der auf dem Prinzip eines lebhaften emotionalen Aufbaus beruht, der seinen Höhepunkt in der letzten Nummer erreicht.

Der zweite Akt der Tragödie beginnt mit einem friedlichen Zwischenspiel, dessen Musik sich deutlich von den widersprüchlichen Ereignissen abhebt, die sich in ihm abspielen²³.

²³ Der zweite Akt der Tragödie ist voll von scharfen Konflikten: Esther enthüllt Artaxerxes das Geheimnis ihrer Herkunft. Der König ist erzürnt. Quälende Widersprüche quälen seine Seele, und erst gegen Ende des Aktes kommt es zu einer allgemeinen Beruhigung.

Der ruhige Klang des Hörnerduos, das das Andante-Thema anführt, scheint die allgemeine Ruhe anzudeuten, die erst am Ende der Handlung eintreten wird.

Die beiden a-Moll-Chöre des zweiten Satzes (Nr. 8 und 9) - das weiche, lyrische Andante und das dramatische Andante risoluto, das mit seinem frei fließenden, dynamischen Thema an traditionelle Opern-„Rache-Arien“ erinnert - bilden ebenfalls eine Art kleinen „Zyklus“.

Die Musik des dritten (letzten) Aktes der Tragödie ist durch einen insgesamt erhebenden und feierlichen Charakter gekennzeichnet. Das symphonische Zwischenspiel zu diesem Akt, das den Hauptgedanken des Werks - den Triumph des Glaubens und der Gerechtigkeit - zum Ausdruck bringt, fasst die wichtigsten leichten vokalen und instrumentalen Sphären zusammen; es basiert auf dem Leitmotiv des „Chorals“ und dem pastoralen Thema des Chors Nr. 3 aus dem ersten Akt. Diese beiden Themen bilden auch die Grundlage für die drei letzten Gesangsnummern der Tragödie. Sie bilden eine dreiteilige Form (das „Choral“-Thema an den Rändern und das „Pastorale“-Thema in der Mitte) und bilden den epischen Abschluss der gesamten Musik von „Esther“.

So zeichnet sich die gesamte Musik Koslowkis in dieser letzten seiner „musikalischen Tragödien“ dank der Durchdringung von Instrumental- und Vokalnummern durch eine bemerkenswerte Ganzheit und innere Geschlossenheit aus. Das Werk über „Esther“ ist die endgültige Synthese jener Prinzipien und Methoden der symphonischen Entwicklung, die sich in Koslowkis Theatermusik in jedem einzelnen Werk und in jeder Phase allmählich entwickelt haben.

In der russischen Musik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts gab es bekanntlich weder eine Oper noch eine Sinfonie nach dem Tragödienkonzept. Daher war die Musik für Tragödien ein sehr wichtiger Bereich für die Herausbildung von Heldenbildern sowohl in der Oper als auch in der Sinfonie. Koslowkis Theatermusik bereitete alle grundlegenden Elemente für das Aufkommen der heroisch-tragischen Oper auf russischem Boden vor. Es gibt verschiedene Chorepisoden, die dramaturgisch eng mit der Handlung der Tragödien verbunden sind, Solonummern, die Opernarien vorwegnehmen, ausdrucksstarke Deklamationen (in Melodramen) und Rezitative. Schließlich erfüllt das Orchester in Tragödien eine wichtige und manchmal sogar entscheidende Funktion. Mit anderen Worten: in der Gattung der „Tragödie auf Musik“ entstand ein so wichtiger Aspekt der russischen Kunst wie der Symphonismus.

Koslowkis Symphonismus - der heroische Symphonismus der Ära von „Krieg und Frieden“ - ist viel enger mit der russischen Realität verbunden, als es auf den ersten Blick scheinen mag.

Koslowkis Stil nahm den heroischen Tonfall der Epoche des „Sturm und Drang“ und der Französischen Revolution auf. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern, den russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts, entfernte sich Koslowski deutlich von

der italienischen Schule. Er wurde viel stärker von Komponisten der französischen, österreichischen und deutschen Schule beeinflusst. Seine musikalische Sprache steht dem Stil von Cherubini und Gossec nahe, in seinen besten Werken sogar dem des frühen Beethoven. In sensibler Reaktion auf diese neuen Tendenzen der Epoche nahm Koslowski die ganze Bandbreite typischer heroischer und dramatischer Intonationen auf, die sich in der europäischen Musik um die Jahrhundertwende unter den besonderen Bedingungen des angespannten und turbulenten sozialen Lebens in Europa entwickelt hatten.

Das Prinzip der Darstellung heroischer Themen ist ebenfalls charakteristisch für Koslowski. Sie beruhen auf einer bestimmten Art von aktiver Intonation, die er von der westeuropäischen Musik übernommen hat. Dort hat er auch die charakteristische Semantik des tragischen, „tödlichen“ Beginns aufgegriffen, die alle eröffnenden Adagios seiner Ouvertüren und die der Dramaturgie der Tragödien entsprechenden Chöre durchdringt.

Doch neben dem typisierten Material enthält Koslowskis Musik viele lebendige Themen einer neuen, romantischen Art. Und doch ist in den symphonischen Nummern seiner Tragödien der bekannte Widerspruch zwischen individualisierten, romantischen Themen und traditionellen allgemeinen Formeln unüberhörbar. Gleichzeitig ist die heroische Sphäre von Koslowskis Bildern organischer als die seiner anderen russischen und „russifizierten“ Zeitgenossen (Degtjarjow und Cavos). Koslowskis Stil ist von einer unvergleichlich größeren Integrität geprägt. Bei aller Verallgemeinerung der heroischen Bilder gelang es dem Komponisten, sie indirekt mit den Traditionen der russischen Bühnen-, Chor- und Kammermusik des späten 18. Jahrhunderts zu verbinden. Seine majestätischen Chöre stehen in der Tradition der russischen A-cappella-Choralkonzerte von Bortnjanski, Beresowski und ihren Vorgängern.

Auch der Bereich der lyrischen und lyrisch-narrativen Bilder ist für Koslowski äußerst charakteristisch. Diese Seite des Talents des Komponisten kam am deutlichsten in der Musik von „Fingal“ zum Ausdruck. Viele seiner lyrischen Themen stehen den Intonationen der russischen sentimental Romantik nahe. Andererseits sind in einigen Episoden von „Fingal“, insbesondere in den erzählerischen Themen von Ullin, Züge von Glinkas Epik zu erkennen.

Koslowskis Ansatz bei der Interpretation der Sonatenform war innovativ. (In vier der sechs Ouvertüren verwendete der Komponist die ungewöhnliche Sonatenform ohne Nebenthema in der Reprise.) Und man kann nicht umhin, darin Manifestationen der romantischen Tendenzen zu sehen, die sich in der russischen Kunst zu Beginn des Jahrhunderts abzeichneten.

Koslowskis Theatermusik gab der Entwicklung der heroischen Themen und Bilder in der russischen Kunst einen starken Anstoß. In dieser Hinsicht kann er mit keinem seiner Zeitgenossen verglichen werden. Besonders bemerkenswert ist, dass der Komponist das Heldenthema in symphonischer Form gelöst hat. Seine „musikalischen Tragödien“ waren sozusagen die Keimzelle jener heroischen Sinfonien, die damals noch nicht auf russischem Boden realisiert werden sollten. Die Thematik der Tragödien gab dem Komponisten natürlich keine Gelegenheit, die Merkmale des nationalen Intonationssystems direkt und offen zu zeigen. Das Volkstümliche und das Heroische sind in der russischen Kunst immer noch getrennt, sie existieren weiterhin als zwei unabhängige Linien in der russischen Musik dieser Epoche. Das Heroische und das Volkstümliche erhalten erst später, in der klassischen Kunst Glinkas, einen einheitlichen Ausdruck.

Nach Koslowski und Degtjarjow, Komponisten, die sich dem heroischen Genre zuwandten, kam es zu einer großen Pause. Erst in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde die heroische Linie von Glinka auf einer neuen ästhetischen Grundlage wieder aufgegriffen. In seiner Musik verschmolzen die von Fomin und Koslowski in der russischen Tragödie und von Degtjarjow im russischen Oratorium vorbereiteten Bilder des Heldentums mit den nationalen Anfängen, die von Anfang an die wichtigste Grundlage der russischen Kompositionsschule gebildet hatten.

C. A. CAVOS UND DIE RUSSISCHE OPER

Der Name von Catterino Albertowitsch Cavos ist untrennbar mit dem gesamten Entstehungs- und Entwicklungsprozess des russischen Operntheaters in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts verbunden. Fast vierzig Jahre lang stand er an der Spitze der russischen Oper in St. Petersburg und trug zur Bereicherung ihres Repertoires und zur Steigerung ihres Leistungsniveaus sowie zur Schaffung eines schlanken, gut aufeinander abgestimmten musikalischen Ensembles bei. Als erfahrener und anspruchsvoller Pädagoge, der stets großen Wert auf die Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses legte, brachte Cavos eine ganze Reihe hervorragender russischer Opersänger und -schauspieler hervor, darunter W. M. Samoilow, O. A. Petrow und A. J. Worobjowa-Petrowa. Ihm ist es zu verdanken, dass sich in St. Petersburg eine eigenständige, von der Dramaturgie getrennte Operntruppe herausbilden konnte, die oft erfolgreich mit ausländischen Truppen konkurrierte, die auf russischen Bühnen auftraten.

Als Komponist verfügte Cavos nicht über ein herausragendes individuelles Talent, aber er war ein kultivierter Meister, der von der italienischen Schule eine ausgezeichnete Kenntnis der Gesangskunst und eine gute Beherrschung der Orchesterkomposition geerbt hatte. Dies ermöglichte es ihm, eine Reihe von Opern nach russischen Texten zu komponieren, die beim Publikum seiner Zeit großen Erfolg hatten: im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts bildeten sie fast den größten Teil des russischen Opernrepertoires.

Der gebürtige Italiener Cavos verbrachte sein gesamtes Erwachsenenleben in Russland, wo er 1799 im Alter von vierundzwanzig Jahren ankam, kaum dass er den Weg der unabhängigen musikalischen Tätigkeit eingeschlagen hatte ¹.

¹ Im Gegensatz zu dem in den meisten Werken über Cavos angegebenen Datum wurde er nicht 1776, sondern 1775 geboren. Die Informationen über seine frühe musikalische Entwicklung sind ebenfalls legendär, die Quelle dafür ist die von R. M. Sotow kurz nach seinem Tod verfasste Biographie von Kapellmeister Cavos (82). Siehe auch: 226; 228, 750-751.

Er stammte aus einer Theaterfamilie und wurde offenbar schon früh mit dem Theater vertraut gemacht. Sein Vater war Tänzer und später Ballettmeister in Venedig, am Theater La Fenice. Der junge Catterino studierte bei dem populären Opernkomponisten F. Bianchi, der 1786-1795 Organist des Markusdoms war. Es ist anzunehmen, dass Cavos musikalische Ausbildung am Ende dieses Zeitraums, als Bianchi nach London ging, bereits abgeschlossen war. Es ist nicht bekannt, was er in den nächsten Jahren tat. Nur drei seiner in Italien geschriebenen Werke sind erhalten geblieben: die „Patriotische Hymne zu Ehren der Bürgergarde“ („Inno patriotico in onore della guardia civica“, 1797), die Kantate „Heros“ (1798), die dem Einmarsch der

napoleonischen Truppen in die Republik Venedig gewidmet ist, und das Ballett „Verlies“ („Il sotteraneo, ossia Caterina di Caluga“), das im Herbst 1799 im Theater La Fenice aufgeführt wurde, als der Autor der Musik bereits in Russland war.

Ob Cavos eine bestimmte Perspektive vor Augen hatte, als er sich auf eine so lange Reise begab, oder ob er einfach beschloss, sein Glück in einem Land zu suchen, in dem so viele seiner Landsleute zu Ruhm und Reichtum gelangt waren, bleibt unklar. In St. Petersburg gab es zu dieser Zeit eine italienische Operntruppe, die von dem Komponisten G. Astaritta geleitet wurde. Im Jahr 1799 wurde sie der Theaterdirektion unterstellt, und am 1. September desselben Jahres wurde Cavos als Kapellmeister in den Stab der kaiserlichen Theater aufgenommen. Die uns zur Verfügung stehenden Dokumente sagen uns jedoch nichts über die genaue Art seiner Aufgaben. Der erste Biograph von Cavos, R. Sotow, nennt mehrere einaktige französische Opern, die er während seiner ersten Jahre in Russland schrieb: „L`alchimiste“, „L`intrigue dans les ruines“, „Le mariage d`Aubigny“ und „Les trois bossus“ (82, 10)².

² Der Bestand des ZMB umfasst die Partituren der letzten beiden Opern und die Orchesterstimmen von „L`intrigue dans les ruines“, sowie das Libretto von „L`alchimiste“.

Das letztgenannte Stück wurde später auf der russischen Bühne unter dem Titel „Drei bucklige Brüder“ aufgeführt. Das „Dramen-Bulletin“ schrieb über die Aufführung: „Der Inhalt dieses Stückes ist aus „Tausendundeine Viertelstunde“ des Marquis Maisonfort entnommen, der es in St. Petersburg in französischer Sprache komponiert hat, wo es bereits mit Erfolg aufgeführt worden ist“³.

³ „Dramen-Bulletin“, 1808, Teil 1, Nr. 19, S. 160.

Am 1. September 1803 wurde Cavos zum „Direktor der italienischen Oper“ und Kapellmeister der russischen Oper ernannt. Der bisherige Direktor der italienischen Truppe, Astaritta, hatte Russland kurz zuvor verlassen, und Cavos nahm seinen Platz ein. Schwieriger gestaltete sich die Situation in der russischen Truppe, deren Kapellmeister formal immer noch Dawydow war, der diesen Posten im Jahr 1800 nach dem Tod von Fomin übernahm. Im Frühjahr 1804 wurde Dawydow auf eigenes Gesuch hin von seinem Amt entbunden, wobei er sich auf seine „schlechte Gesundheit“ berief.

Was auch immer die Gründe für Dawydows Weggang vom Theater gewesen sein mögen, so kann dies doch keinen Schatten auf Cavos als gewissenhaften und qualifizierten Leiter der russischen Oper werfen, der viel dazu beigetragen hat, sie künstlerisch zu stärken und auszubauen. Glinkas Erinnerungen an das russische Operntheater in den Jahren seiner Jugend können als maßgeblicher Beweis für das Niveau dienen, das es unter Cavos' Führung erreichte (52, 219-220).

Der Autor der vollständigsten und zuverlässigsten Biographie von Cavos, G. Bloch, stellt fest, dass Cavos für seine Benefizaufführungen stets nicht seine eigenen Werke, sondern Opern französischer Komponisten wählte, die noch nicht auf der russischen Bühne aufgeführt worden waren. Ein wichtiges Ereignis im russischen Musikleben war seine Inszenierung von Webers „Freischütz“ 1824, ein Komponist bis dahin fast unbekannt in Russland.

Was die italienische Oper anbelangt, so verlor sie bereits in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts weitgehend ihre frühere Rolle, und die Arbeit dort war für Cavos offenbar nicht allzu beschwerlich. In einem neuen Vertrag aus dem Jahr 1806 wird er nur noch als Kapellmeister der russischen Oper aufgeführt (22, 13). Von da an waren alle seine Tätigkeiten (abgesehen von seiner pädagogischen Arbeit in geschlossenen Frauenbildungsanstalten, der Katharinenschule und dem Smolny-Institut) mit der russischen Oper verbunden.

Cavos verstand, dass der Erfolg des Theaterbetriebs vor allem fähige und gut ausgebildete künstlerische Mitarbeiter erfordert. Daher legte er stets großen Wert auf die Arbeit mit jungen Studenten der Theaterschule. Auf seine Initiative hin wurde eine junge Schultruppe gegründet, die auf einer kleinen Bühne kleine und unkomplizierte Opern aufführte. 1825 legte Cavos der Direktion der kaiserlichen Theater ein detailliertes Projekt für die Reorganisation der Schule vor, in dem vorgeschlagen wurde, dass die Schule nicht, wie bisher üblich, siebenjährige Kinder aufnehmen sollte, sondern junge Männer und Frauen im Alter von 15-16 Jahren, wenn bereits festgestellt werden konnte, ob sie über ausreichende stimmliche Voraussetzungen verfügten, um Opernsänger zu werden; es wurde ein obligatorischer Klavierunterricht gefordert usw. Eine Reihe von Punkten betraf die Schaffung der notwendigen Voraussetzungen für eine normale und fruchtbare akademische Arbeit (siehe: 22, 30-32). Die meisten von Cavos' Vorschlägen wurden jedoch nicht umgesetzt. Vielleicht ist dies der Grund dafür, dass er nach einiger Zeit sein Amt als musikalischer Inspektor der jungen Truppe niederlegte.

Als Kapellmeister der russischen Oper arbeitete er mit demselben Eifer an neuen Produktionen weiter. 1832 erhielt Cavos den Titel eines Musikdirektors, der ihn verpflichtete, alle dem Hof untergeordneten Operngesellschaften und Orchester zu beaufsichtigen.

Einer der größten Verdienste Cavos um die russische Musik war seine Beteiligung an der Inszenierung von Glinkas „Iwan Susanin“. Glinka selbst vermerkt in seinen „Notizen“ die noble Position des italienischen Maestros, der seine Oper trotz der negativen Haltung der Theaterleitung energisch verteidigte „und anschließend die Proben fleißig und gewissenhaft leitete“ (62, 272).

Über Cavos' Qualitäten als Dirigent erfahren wir aus der gleichen Quelle. Glinka zufolge arbeitete er mit dem Orchester sehr sorgfältig, probte zunächst mit einzelnen Gruppen und leitete erst dann eine Generalprobe, wenn alle Teile ausreichend fest erlernt worden waren. Gleichzeitig weist Glinka auf das Fehlen lebendiger dynamischer Kontraste und unpräziser Tempi in seiner Aufführung hin (52, 272). Aber als Erzieher des Orchesters, der seinen Mitgliedern strenge Disziplin und Sinn für das Zusammenspiel beibrachte, spielte Cavos eine unbestreitbar positive Rolle, vor allem in der Phase, in der ein unabhängiges russisches Opernhaus gerade im Entstehen begriffen war.

Cavos' kompositorische Tätigkeit war sehr intensiv. In einem 1816 abgeschlossenen Vertrag verpflichtete er sich, „alle russischen Opern und Ballette zu komponieren, die mir die Direktion anvertrauen wird“. Ihm werden mehr als fünfzig Musiktheaterwerke verschiedener Art zugeschrieben. Nicht alle diese Werke können jedoch als originelle schöpferische Leistungen von Cavos angesehen werden. Oft handelte es sich lediglich um Bearbeitungen von bereits geschriebener Musik, um partielle Ergänzungen oder um Änderungen einzelner Nummern⁴.

⁴ So heißt es beispielsweise auf dem Programmheft des populären Vaudevilles „David Teniers oder Die Toten am Wege“: „Die Musik ist von Kapellmeister Cavos für das Orchester arrangiert, teils aus seiner eigenen Komposition, teils aus verschiedenen flämischen und anderen Arien und Stimmen.“ Aus diesen Worten können wir schließen, dass die Musik von Cavos' eigenen Nummern nicht speziell für dieses Stück komponiert wurde, sondern aus seinen früheren Werken entnommen und nur an den neuen Text angepasst wurde.

Manchmal vertraute er dringende Aufgaben seinen Assistenten an, deren Namen nicht auf dem Spielplan vermerkt waren. Bloch hat bereits Zweifel an der Gültigkeit von Cavos' Eigentum an der Musik einiger Ballette geäußert, die traditionell mit seinem Namen verbunden sind.

Über eine der herausragendsten Schöpfungen Didelots, das Ballett „Die ungarische Hütte“, schrieb Raphael Sotow: „Das Ballett „Die ungarische Hütte“ wurde bereits 1813 in London aufgeführt, während des Aufenthalts von Herrn Didelot in dieser Stadt <...> Die Musik wurde ebenfalls in London komponiert, und um ehrlich zu sein: sie ist ziemlich schwach...“ (85, 360). Offenbar wurde die Musik nur für einige wenige Ballettaufführungen (darunter „Der Gefangene im Kaukasus“ nach dem gleichnamigen Gedicht von Puschkin) vollständig von Cavos komponiert.

Was kleinere Werke wie Arien und Chöre für zahlreiche Komödien von A. A. Schachowski und andere dramatische Produktionen betrifft, so griff Cavos manchmal einfach auf Kompositionen zurück, indem er Musik aus den Werken ausländischer, hauptsächlich französischer und italienischer Komponisten entlehnte⁵.

⁵ Zum Beispiel steht auf der Partitur der einaktigen komischen Oper „Neue Aufregung, oder Die Braut des anderen Mannes“ (Libretto von A. A. Schachowski), die 1820 uraufgeführt wurde: „Musik von Cavos und Rossini“.

Cavos' erstes eigenständiges Werk als Komponist für das russische Theater war die Oper „Fürst Unsichtbar“, die am 5. Mai 1805 in St. Petersburg aufgeführt wurde. Zuvor hatte er sich auf vergleichsweise unbedeutende Aufträge beschränkt, die vor allem eine Nebenrolle spielten. Er schrieb mehrere Einlagen für den zweiten Teil des Wiener Singspiels „Die Donaunixe“, das in der russischen Bearbeitung den Namen „Die Dnjepr-Nixe“ erhielt und unter diesem Titel im Frühjahr 1804⁶ aufgeführt wurde.

⁶ Erinnern wir uns, dass der erste Teil, der einfach „Rusalka“ betitelt war, im Oktober 1803 auf der Bühne erschien, mit eingefügten Nummern von S. I. Dawydow.

Auf dem Titelblatt der Partitur und dem gedruckten Libretto steht: „Musik von Kaur (Kauer - J. K.) und Cavos“, aber der Anteil der beiden Komponisten an der Entstehung ist bei weitem nicht gleich. Cavos trägt nur fünf Nummern im zweiten und dritten Akt bei. Unter ihnen fällt Lestas Arie „Glücklich in der Welt ist der Mann, der von seiner Frau geliebt wird“ auf, die auf der Melodie des populären ukrainischen Liedes „Oi, wenn ich Prudeus liebte, liebte“ basiert. Mit dieser einen Nummer ist der Versuch, etwas Lokalkolorit in die Oper zu bringen, jedoch begrenzt.

„Fürst Unsichtbar“ fand trotz des dramaturgisch äußerst schwachen, weitschweifigen und inkohärenten Librettos großen Anklang beim Publikum und wurde ein großer Erfolg. Der Text der Oper, der von einem der vereidigten Theaterübersetzer E.

Lifanow⁷ stammt, ist eine Mischung aus düsterer Fantasie, Possenreißerei und abenteuerlichem Geschehen.

⁷ Einige seiner Zeitgenossen (Schicharew, Sotow) vermuteten, dass es sich nicht um Lifanows Originalwerk handelte, sondern um eine Umarbeitung einer französischen Zauberoper. A. A. Gosenpud konnte feststellen, dass die Quelle des Librettos eine Oper des drittrangigen französischen Komponisten und Sängers F. Fouanier war, die auf einem Stück von M. B. Alde, *Le prince invisible ou Arlequin Prothée*, basierte und Anfang 1804 in einem Pariser Theater aufgeführt wurde (56, 291). Der französische Text wurde sehr oberflächlich an die russischen Verhältnisse angepasst, was sich in den Namen der Figuren (Milolika, Prijata, Wseslaw, Buriwoi), im Wortschatz und in der Einführung von Episoden mit volkstümlichem und alltäglichem Charakter widerspiegelt. Kurioserweise sind in der Partitur teilweise französische Namen erhalten geblieben. So sind zum Beispiel im Trio des dritten Aktes die Rollen von Milolika, Prijata und Litscharda in französischer Sprache beschriftet - Flora, Argentinier und Arlekin. Es ist möglich, dass Cavos, der die russische Sprache schlecht beherrschte, bei der Arbeit an der Oper auf das französische Original zurückgriff.

Letztendlich dient all dies nur als Vorwand für eine üppige Extravaganz, die den Zuschauer unterhalten und seine Fantasie mit unerwarteten Situationen und spektakulären Effekten anregen soll.

Die dramaturgische Handlung von „Fürst Unsichtbar“ basiert auf der alten Fehde zwischen zwei Fürsten - Buriwoi und Metschislaw. Einst wurde Metschislaw von Buriwoi besiegt und hat seither seine uneinnehmbare Burg nicht mehr verlassen. Metschislaws Sohn Wseslaw bricht den Schwur seines Vaters auf ewige Rache an den Feinden und heiratet Buriwois Tochter Milolika. Während des Hochzeitsmahls ertönt plötzlich ein Donner und ein „schwarzer Ritter“ erscheint, der Wseslaw abführt und erklärt, dass er als Eidbrecher bestraft werden muss. Milolika macht sich zusammen mit ihrer Vertrauten Prijata und Wseslaws Dienerin Litscharda auf die Suche nach dem Bräutigam. Sie werden von allerlei Gefahren verfolgt, doch der Gott Polel beschützt die Liebenden und gibt Litscharda eine magische Pfeife, mit deren Hilfe es ihnen jedes Mal gelingt, dem drohenden Unheil zu entkommen⁸.

⁸ Ein Motiv, das an Mozarts „Zauberflöte“ erinnert.

Die Helden erleben eine Reihe weiterer Schicksalsschläge, doch in dem Moment, in dem Buriwoi sie einholt und sein Schwert zieht, um Wseslaw zu erdolchen, erscheint die furchterregende Gestalt des Fürst Unsichtbar. Vor Schreck ersticht sich Buriwoi selbst. „Das Innere der Bühne“, heißt es im Libretto, „löst sich auf, ein prächtiger Tempel senkt sich zu Boden“, und Metschislaw segnet Wseslaw und Milolika.

Die Hauptfigur der Oper ist jedoch nicht Metschislaw oder sein Sohn, sondern Litscharda, wie es der Doppeltitel „Fürst Unsichtbar oder Litscharda der Zauberer“ ausdrückt. Von allen Schauspielern ist er der aktivste und unternehmungslustigste. Im Laufe der Handlung wechselt Litscharda mehrmals sein Aussehen und tritt als Wanderer, als Hirtenjunge, als türkischer Sultan und als alte Bäuerin auf. Die wunderbare Darstellung dieser Rolle durch den berühmten Komödianten J. S. Worobjow trug wesentlich zum Erfolg der Oper bei. „Die Dekorationen und das Spiel von Herrn Worobjow lockten sowohl das Publikum als auch den Adel zu diesem Schauspiel“, - hieß es in der gedruckten Rezension der Premiere⁹.

⁹ „Der nordische Bote“, 1805, Teil 6, Nr. 4. S. 283

Andere talentierte Schauspieler nahmen an der Aufführung teil: W. M. Samoïlow als Wseslaw, S. W. Tschernikowa-Samoïlowa als Prijata. In der Rolle der Milolika agierte die berühmte spätere Tragödien-Darstellerin J. S. Semjonowa, die zu Beginn ihrer künstlerischen Karriere mit Opernrollen betraut wurde. Luxuriöse Bühnenbilder von D. Corsini und P. Gonzaga ¹⁰, eine Fülle der erstaunlichsten Bühnenverwandlungen und Tricks- all das verblüffte und erfreute das Publikum.

¹⁰ Gonzaga taucht im Libretto nicht auf, aber es sind Zeitzeugenberichte über seine Beteiligung an der Gestaltung der Aufführung erhalten geblieben.

„... Die Pracht der Kulissen, die Schnelligkeit ihrer Veränderungen, die Pracht der Kostüme und die Plötzlichkeit der Verkleidungen – erstaunlich“, bezeugte S. P. Schicharew, „zum ersten Mal in meinem Leben konnte ich eine so ausgefallene, reiche Aufführung sehen, bei der man sich wünscht, was man will“ (80, 518).

Cavos' Musik ist trotz ihrer stilistischen Vielfalt und ihres Eklektizismus unbestreitbar von großem Wert. Die Zeitgenossen lobten sie einhellig. Kritischer ist die Rezension des sowjetischen Forschers A. S. Rabinowitsch. „Für ein solches Werk hätte der Komponist im Geiste von Cavos etwas Leichtes konstruieren müssen. Aber Cavos schrieb eine zu gute Musik, die eine bereits überladene Aufführung beschwerte“ (170, 148-149).

Dieses Urteil ist nur teilweise richtig. Im Text der Oper selbst steht das Leichte und Amüsante neben dem Rührenden und Sentimentalen und dem Unheimlichen und Verstörenden. Das ist es, was die Vielseitigkeit von Cavos' Musik ausmacht, in der wir mehrere verschiedene Ebenen finden, die sich nicht immer organisch zu einem Ganzen zusammenfügen. Ohne von den Traditionen der Dialogoper abzuweichen, die sich in Russland bis zum Erscheinen von Glinkas „Susanin“ gehalten hatten, erweitert Cavos die Skala der musikalischen Formen, schafft ausgedehnte Arien und Ensembles und stärkt die Rolle des Orchesters. Die Partitur von „Fürst Unsichtbar“ wurde für eine komplette, doppelte Orchesterbesetzung mit Posaunen geschrieben, wodurch jede Gruppe von Instrumenten eine eigenständige Bedeutung erlangt.

Zu den besten Seiten der Oper gehören die lyrischen Episoden mit Wseslaw und Milolika. Intonatorisch stehen sie der Lied- und Romantikkultur vom Anfang des Jahrhunderts nahe, die Cavos' Werk zweifellos beeinflusst hat. In Wseslaws Arie aus dem ersten Akt kann man manchmal volksliedhafte Wendungen hören, obwohl das nationale Element in „Fürst Unsichtbar“ im Allgemeinen nur schwach zum Ausdruck kommt. Die zitierte Phrase mit ihren weiten Schleifen der Stimme eine Oktave nach oben und dem Standardwechsel von der Dominante zum Einleitungston in der Kadenz ist typisch für ein russisches Volkslied in einer urbanen Interpretation (Beispiel 39).

Milolikas einzige Solo-Gesangsnummer, das Arioso in der Szene vor dem Schloss aus dem zweiten Akt, ist im Geiste einer sentimentaln Romanze aus der Zeit von Karamsin und dem frühen Schukowski, beladen mit zarter Traurigkeit (Beispiel 40).

Die letzten Worte von Milolika werden wie ein Echo von einem unsichtbaren Chor wiederholt, was der ganzen Szene einen Hauch von romantischem Geheimnis verleiht.

Die Rolle der Prijata, der Vertrauten und Freundin von Milolika, ist musikalisch stärker ausgeprägt. Dies ist offensichtlich darauf zurückzuführen, dass die Rolle der Prijata von einer der besten russischen Sängerinnen des frühen 19. Jahrhunderts,

Tschernjakowa-Samoilowa, verkörpert wurde, während die Rolle der Fürstin einer dramatischen Schauspielerin übertragen wurde, die zwar für ihre schauspielerische Leistung allgemein bewundert wurde, aber nicht über große stimmliche Fähigkeiten verfügte. Die bewegten, rhythmisch scharfen Melodien, die Prijatas Rolle zugrunde liegen, charakterisieren sie als temperamentvolle, schmetternde Subrette, und die „rustikale“ Grobheit ihres Wortschatzes entspricht dem. Hier ist ein Fragment ihrer Arie aus dem ersten Akt, in der sie sich kokett gegen die eindringlichen Geständnisse des in sie verliebten Litscharda wehrt (Beispiel 41).

Eine weitere Solonummer von Prijata im vierten Akt, die im Geiste der damals beliebten Polonaise geschrieben ist, wird zum einen eingeführt, um die Spannung des Augenblicks (zwei verliebte Paare in Angst vor der Verfolgung) zu entschärfen, und zum anderen vielleicht, um der talentierten Sängerin die Möglichkeit zu geben, ihre Stimme und ihr gesangliches Können einem breiteren Publikum zu präsentieren.

Eine der besten Nummern der Oper ist das Duett zwischen Milolika und Prijata, das dieser Arienpolonaise vorausgeht (Beispiel 42). Vom Charakter her steht es Mozarts aufgeklärtem und lyrischem Adagio nahe, dessen Einfluss von einigen Gelehrten sowohl in der Musik als auch in bestimmten szenischen Situationen des „Fürst Unsichtbar“ festgestellt wurde (170, 149; 61, 287).

Interessant ist, dass die Rolle des ersten Soprans hier nicht der Protagonistin Milolika zugewiesen ist, sondern ihrer ständigen Begleiterin Prijata, deren Part mit Koloraturen gespickt ist und manchmal in ein recht hohes Register aufsteigt, während die Funktion der zweiten Stimme rein begleitend ist.

Der Diener Wseslaws Litscharda hat fast die am weitesten entwickelte Rolle in der Oper, er ist fast immer auf der Bühne präsent und löst auf wundersame Weise alle schwierigen und gefährlichen Situationen. Seine musikalische Charakterisierung ist jedoch eher standardisiert und basiert auf den traditionellen Mitteln, die italienische Komponisten in Bass-Buffero-Rollen verwenden: kurze, sich wiederholende Motive, lebhaft scharfe Rhythmen und komödiantische Zungenbrecher. Ein Beispiel ist die Arie des Litscharda, der im zweiten Akt auf einen Baum klettert, um Buriwois Knappen zu entkommen (Beispiel 43).

Ein besonderer Erfolg war das Duett von Litscharda und Prijata aus dem zweiten Akt „Wenn es Schicksal ist, dass wir uns trennen“, dessen leichte, bewegte und leicht verspielte Melodie an ein Tanzlied erinnert¹¹.

¹¹ Das Duett ist in der Ausgabe 95 erschienen.

Bei der Beurteilung von Cavos' Oper als Ganzes muss man zugeben, dass es dem Komponisten trotz seines unbestrittenen professionellen Könnens nicht gelungen ist, ein vollständiges musikalisches und szenisches Werk von großem Umfang zu schaffen. Das ihm angebotene Libretto gab ihm wahrscheinlich nicht die Möglichkeit, dies zu erreichen. Die dramaturgisch eindrucksvollsten Szenen kommen ganz ohne Musik aus (z. B. die Szene der Gerichtsverhandlung von Wseslaw im dritten Akt und die „wilde Jagd“ von Buriwoi im vierten Akt), während gleichzeitig eine Reihe von Momenten von der Haupthandlung ablenkt und zu reinen Unterhaltungszwecken eingeführt wird. So zum Beispiel die Possenreißer-Szene im dritten Akt, in der Litscharda, der sich in einen türkischen Sultan verwandelt, auf einem Elefanten einreitet und ihm „Araber, Nymphen und Amoren vorausgehen“, um sich dann als „König der Wildnis“ zu verkleiden. All dieser Unsinn wird von einer Ballettsuite begleitet, die musikalisch recht gewöhnlich ist¹².

¹² In der Partitur heißt es: „Danse turque“, „Danse americaine“, gefolgt von einem allgemeinen Tanz mit dem Chor. Die Musik der Tänze enthält jedoch keinerlei orientalisches Kolorit, geschweige denn irgendetwas, das an die Folklore der wilden Nilstämme erinnert.

Ende 1806 kam eine weitere Oper von Cawas im gleichen Genre auf die Bühne, „Ilja der Recke“ (Libretto von I. A. Krylow). Auch sie enthält viele unglaubliche Begebenheiten, das märchenhaft-fantastische Element ist mit Komik verwoben, das Publikum wird durch ständige Bühnenwechsel verblüfft und unterhalten. Die Handlung von „Ilja dem Recken“ spielt jedoch nicht in einer vagen halb russischen, halb europäischen Kulisse mittelalterlicher Rittergeschichten und -romane, sondern im alten Russland, das sich gegen wilde Nomaden verteidigt, mit den beliebten Figuren des Epos Ilja Muromez und Solowej dem Räuber unter den Schauspielern. Die Verherrlichung der russischen militärischen Tapferkeit wurde vom Publikum als Echo auf die jüngsten Schlachten mit Napoleon und als Aufruf zu Mut und Tapferkeit bei der Verteidigung des Heimatlandes gegen den Feind verstanden. Solche Motive sind in der Oper wiederholt zu hören. Fürst Wladisil von Tschernigow singt:

Ich höre den Ruf des Ruhmes,
Ich gehe, ich fliege zum blutigen Kampf.

Die Oper endet mit einem triumphalen Chor:

Kommt zu uns, ihr Freuden,
Die Freude sei in allen Herzen.
Der Donner der Siege und unserer Ehre,
Erschalle auf den Schlachtfeldern.

In der Presse wurde die künstlerische Überlegenheit von Krylows Text gegenüber der literarischen Qualität der „Rusalka“ von Krasnopolski und Schachowski¹³ hervorgehoben.

¹³ Die Zeitschrift „Lyzeum“ verweist auf die Meinung der Leser, die „den Stil und den Geschmack des Autors loben“ (1806, Teil 4, Buch 3, S. 134).

Doch bei der Schaffung einer „Zauberoper“ in dem für die russische Kunstkultur des frühen 19. Jahrhunderts typischen Sinne war Krylow gezwungen, Zugeständnisse an den etablierten Geschmack und die Wahrnehmung des durchschnittlichen Theaterpublikums zu machen. Das Libretto ist überfrachtet mit dramaturgisch ungerechtfertigten Szenen, die auf rein äußerliche, dekorative Wirkung angelegt sind.

Die Inszenierung von „Ilja dem Recken“ war eine aufwendige Extravaganz, die die besten Kräfte des damaligen St. Petersburger Theaters vereinte - nicht nur Oper, sondern auch Schauspiel und Ballett. Laut einigen Zeugen übertraf sie sogar die Opulenz und Erfindungsgabe der szenischen „Veränderungen“ des „Fürsten Unsichtbar“. Einen nicht unerheblichen Anteil am Gesamterfolg trugen auch die Opernpremierer bei: Samoilow - Fürst Wladisil, Bolina - seine Verlobte, die bulgarische Fürstin Wsemila, Samoilowa – das Palastmädchen Rusida. Spektakulär war der berühmte Tragödiendarsteller Jakowlew als Ilja Muromez (eine Rolle ohne Gesang). Worobjew, der die Rolle des Narren Tarop spielte, brachte das Publikum wie immer zum Lachen und unterhielt es mit seinem unvergleichlichen komödiantischen Spiel.

Der Inhalt der Oper lässt sich wie folgt zusammenfassen. Der Tschernigower Fürst Wladisil wartet auf die Ankunft seiner Braut, der bulgarischen Fürstin Wsemila. In der Zwischenzeit treffen petscheneger Botschafter ein und fordern die Auslieferung der Zauberin Slomeka, die sich in Tschernigow in Gefangenschaft befindet. Slomeka liebt Wladisil und versucht, seine Hochzeit zu verhindern. Beleidigt durch seine Gleichgültigkeit, droht sie mit Rache und verschwindet auf dem Feuerfluss unter der Erde. Um den bösen Zauber zu besiegen, muss der fürstliche Hofnarr Tarop den Schlüssel zu der Truhe, in der das Zauberschwert aufbewahrt wird, aus dem Kerker holen und Ilja Muromez übergeben. Nach einer Reihe von unglaublichen Abenteuern erhält Tarop schließlich den Schlüssel, wird aber von Slomeka gefangen genommen. In der Zwischenzeit nimmt Ilja den Räuber Solowej gefangen, der die Truhe mit dem Schwert bewacht, und zwingt ihn unter Androhung des Todes, ihm zu sagen, wo der Schlüssel versteckt ist. Nachdem er das Schwert in seinen Besitz gebracht hat, begibt sich der Recke nach Tschernigow, das von den Petschenegern angegriffen wurde, und schlägt sie in die Flucht. Die Oper endet mit einem allgemeinen Triumph zur Verherrlichung der Waffentaten.

Die Partitur der Oper ist nicht überliefert, nur die Orchesterstimmen¹⁴ sind erhalten, aber die Vertrautheit mit ihnen erlaubt es dennoch, einige Beobachtungen über das Werk des Komponisten zu machen.

¹⁴ Die im ZMB erhaltene Liste der Orchesterstimmen ist eine spätere, auf 1823 datierte Liste. Zahlreiche Hinweise auf Kürzungen deuten darauf hin, dass die Oper in den 20er Jahren in stark gekürzter Form aufgeführt wurde.

Dieses Werk ist zweifellos reifer als „Fürst Unsichtbar“, die Gesangsformen sind hier vielfältiger, der Orchesterpart ist ausgeprägter und dem Chor, der insgesamt vierzehn Mal in der Oper auftritt, wird mehr Raum gegeben. Manchmal sind es nur kurze Zeilen, aber es gibt auch längere Chorepisoden.

Die Technik des „recitativo accompagnato“, bei der das Orchester eine bildhafte Rolle spielt oder die Gefühlslage der Schauspieler unterstreicht, wird sehr häufig verwendet. So ist zum Beispiel Iljas Szene am Ende des zweiten Aktes, in der Slomeka in einem griechischen Frauenkostüm plötzlich vor ihm auftaucht und ihm den Weg versperrt, auf diese Weise geschrieben. Auf das Zeichen der Zauberin „bricht das Wasser durch die Straße, auf der Ilja geht, und ein schrecklicher Wasserfall entsteht unter seinen Füßen“. Aber das hält den Recken nicht auf. Er fällt eine Eiche und überquerte die Stromschnelle. Iljas rezitative Zeilen („Muss ich zurückkehren? Das Rauschen des Wassers hat meinen Weg zerrissen..... Nein, nein, für gute Taten!“) wechseln sich mit kurzen Orchesterfragmenten ab, die alles darstellen, was in dieser Szene geschieht.

Auch in dieser Oper greift Cavo auf die damals so beliebte Form des Melodrams zurück. Lena, die Tochter der Zauberin Dobrada, die Wladisil bevormundet, erscheint vor dem Palast des Fürsten und erzählt, begleitet von Musik, von den heimtückischen Machenschaften Slomekas und dass der feigste Mann am Hof helfen muss, ein Zauberschwert für Ilja Muromez zu beschaffen. Ihre Geschichte wird von den begeisterten Worten des Chors begleitet: „Welch wunderbare Vision, rette uns vor dem Unglück, Vorsehung...“.

Ein interessantes Beispiel für Cavo's orchestrale Klangsprache ist die Einleitung des zweiten Aktes, die die düstere Welt der Zauberin Slomeka schildert: Die Szene stellt die Ruine einer alten, von Grün überwucherten Burg dar, in deren Nähe die Überreste halbzerstörter Gräber zu sehen sind. Die geheimnisvollen Rufe der Blechbläser

(Hörner, Trompeten und Posaunen), die flatternden Figuren der Streicher, vor deren Hintergrund sich einzelne melodische Phrasen abzeichnen, und schließlich ein kurzer, rascher Aufbau, der auf einem verminderten Septakkord in ff endet - all dies erzeugt einen unheilvollen, fantastischen Eindruck. Die Orchestereinleitung geht direkt in das Rezitativ von Slomeka über: „In dieser wilden Stille rührt sich nur das Herz leidenschaftlich“. Die nächste Nummer (Largo, f-Moll) ist, wie man vermuten kann, ihre Arie, in der sie die Geister der Hölle anspricht, die sofort gehorsam vor ihr erscheinen und ihre Bereitschaft bekunden, ihrem Willen zu dienen. So wird ein relativ großer Teil der Handlung von einer kontinuierlichen musikalischen Entwicklung umschlossen.

Zusätzlich zu den Orchesterstimmen hat Cavo's Autograph eine separate Aufnahme des Duetts von Rusida und Tarop aus dem ersten Akt von „Ilja dem Recken“ erhalten - die einzige uns bekannte Gesangsnummer der Oper. Das Duett, das unmittelbar auf den Eröffnungsschor folgt, in dem die „Kraft, Schönheit und Jugend“ der Braut und des Bräutigams verherrlicht werden, ist eine amüsante komische Szene: Rusida bittet Tarop, für sie einen Platz in der Menschenmenge zu finden, von dem aus sie die Ankunft der Braut gut sehen kann. Die Musik des Duetts ist in einem leicht buffo-artigen Geist gehalten (Beispiel 44).

Wie in „Fürst Unsichtbar“ gibt es auch in dieser Oper viele Szenen mit reinem Unterhaltungscharakter, die die Handlung kaum voranbringen. Dazu gehört ein großer Teil des dritten Aktes, in dem Tarop, der von Ilja in den Kerker geworfen wurde, um den Schlüssel zur Truhe mit dem Schwert des Recken zu erhalten, sich in den östlichen Herrscher Khan Kutanminar verwandelt. Er ist betrunken, wird mit Liedern und Tänzen unterhalten und ist bereit, sich von seinen früheren Freunden loszusagen, doch das plötzliche Auftauchen von Wladisil bringt ihn zur Vernunft. Im Mittelpunkt der Szene steht eine Suite von Tänzen im üblichen Charakter der Ballettmusik jener Zeit ¹⁵.

¹⁵ Die Tänze mit Klavierüberlagerung sind veröffentlicht in der Ausgabe: 96, 122-131.

Die Suite umfasst einen feierlichen Marsch, eine Polonaise mit einer tarantellaähnlichen Struktur zu Beginn¹⁶.

¹⁶ In den Orchesterstimmen wird das Lento-Tempo unterbrochen.

Obwohl die Handlung von „Ilja dem Recken“ die heroischen Seiten der russischen nationalen Vergangenheit widerspiegelt und mit Bildern der volkstümlichen epischen Poesie verknüpft ist, finden wir in der Musik der Oper keine Spuren eines Bezugs auf folkloristisches Material. Stilistisch ist sie so eklektisch neutral wie die meisten Opern von Cavo. Doch was die Vielfalt der musikalischen Mittel, das professionelle Können und den Geschmack betrifft, übertrifft „Ilja der Recke“ andere Beispiele des Genres, wenn man von Dawydows „Lesta, die die Dnjepr-Nixe“ absieht. Mehr als zehn Jahre nach der Uraufführung ließ es sich der „Wächter des Nordens“ nicht nehmen, die Vorzüge von Krylows Libretto zu würdigen und erneut zu sagen: „Die Musik von Kapellmeister Cavo's Werk ist wunderschön“¹⁷.

¹⁷ „Wächter des Nordens“, 1817, Teil 1, Nr. 1, S. 20.

Zwischen den Inszenierungen von „Fürst Unsichtbar“ und „Ilja dem Recken“ schrieb Cavos zwei einaktige komische Opern zu Libretti von A. A. Schachowski, „Liebesbrief“ und „Der Flüchtling vor seiner Braut“, die den Beginn seiner langen Zusammenarbeit mit dem produktiven Dramatiker bildeten. Die zweite dieser Opern hatte offenbar keinen besonderen Erfolg¹⁸.

¹⁸ Nur als Orchesterstimmen erhalten.

Der „Liebesbrief“ hingegen wurde sehr wohlwollend aufgenommen und gehörte lange Zeit zu den meistgespielten russischen Opern. S. P. Schicharew notierte nach dem Besuch der Aufführung: „Fürst Schachowskis Oper „Liebesbrief“ ist so gut gespielt, dass sie auch von französischen Schauspielern nicht besser gespielt worden wäre. Vor allem Worobjow, in der Rolle des Vorsitzenden, und Rachmanowa, in der Rolle der Wirtin, waren unvergleichlich. Worobjows Spiel ist natürlich und wahrhaftig, und seine Fröhlichkeit auf der Bühne ist äußerst gesellig, auch Ponomarew und Samoilow spielten gut, und letzterer sang perfekt. Die Musik zum Text wurde von Kapellmeister Cavos komponiert, und es ist offensichtlich, dass er Fürst Schachowski gefallen wollte: alle Motive sind sehr heiter, angenehm und stimmen zudem mit dem Text überein, was man in Opern, besonders in russischen, selten hört“ (80, 552).

Einige Motive von Schachowskis Libretto erinnern an eine seiner berühmtesten Komödien jener Zeit, „Halbherrschaftliche Unternehmungen“, die sich über die Leidenschaft des Gutsherrn für die Pflege der häuslichen „Musik“ und des Theaters lustig macht. Diese Leidenschaft wird in der Oper von Pentjuchin, einem Gutsbesitzer und Vorsitzenden der Hofkammer, ausgelebt, der die langweiligsten seiner Höflinge rekrutiert, um ein Orchester zu gründen und der jungen Sophia, die er heiraten will, ein Ständchen zu bringen. Sophias Tante, Brigadierin Wetlugina, wiederum versucht mit allen Mitteln, die Hochzeit zu verzögern, um sich nicht von der Mitgift ihrer Nichte zu trennen. Fürst Brjanski, der Sophia ebenfalls liebt, wohnt als Kapellmeister verkleidet im Haus von Pentjuchin. Mit Hilfe seines Dieners Jegor, der als Schreiber beim Brigadier lebt, benutzt er Pentjuchin als „Liebesbrief“. Der Fürst diktiert ihm Briefe, die er an Sophia weiterleitet, als wären sie von ihm selbst; Sophia, die in diese Intrige eingeweiht ist, antwortet darauf, als wäre sie an Petjuschin gerichtet, in Wirklichkeit aber an seinen imaginären Kapellmeister. Auf der Grundlage dieser Verwechslung entstehen eine Reihe von komödiantischen Situationen. Am Ende erreicht der Fürst sein Ziel, und seine Weigerung, auf seine Mitgift zu verzichten, versöhnt den Brigadier mit der Tatsache, dass Sophia ihn heiratet.

Was die Musik betrifft, so sind die gelungensten Ensembles für eine so kurze einaktige Oper zahlreich: das Quartett des Fürsten, Pentjuchins, des Brigadiers und Jegors, das Duett des Fürsten und Pentjuchins, die gemeinsam Sophias Brief lesen, das Trio aus Sophia, dem Fürsten und Pentjuchin und schließlich das Finale, in dem die Stimmen aller Akteure vereint sind. Der zentrale Moment der Handlung ist die Serenade, die von Pentjuchins Musikern unter Sophias Fenster gespielt wird. Wie eine Bemerkung im gedruckten Libretto besagt, „führt Pentjuchin die Karikaturisten auf einem feierlichen Marsch an“. Die unstrukturierte „Sinfonie“ beginnt mit einer Reihe von komödiantischen Einsprengseln in der Musik: auf ein Zeichen des Meisters setzen die Kontrabässe ein und spielen eine tonleiterartige Passage ff, dann schlagen die Pauken mehrmals mit aller Kraft zu usw. Auf die Aufforderung des Fürsten hin wird diese laute Musik durch eine ruhige und sangliche Musik ersetzt („Cantabile, lasst uns mit cantabile beginnen“, stimmt Pentjuchin zu). Der Fürst liest den Brief von Sophia, die sich zu ihm gesellt, und gleichzeitig murmeln die beiden Bässe - Jegor und Pentjuchin - hastig über ihre eigenen Dinge (Beispiel 45).

Die beiden Hauptfiguren, Sophia und der Fürst, erhalten unabhängige Solonummern, allerdings in einer eher neutralen lyrischen Weise¹⁹.

¹⁹ Die Rolle dieser Schauspieler wurde von der jungen Sängerin Lebedewa (geborene Karaikina) in Samoilow übernommen.

Kurios ist auch die humoristische Arie von Pentjuchin, der das Solfeggio lernt und auf der Note A stecken bleibt („A, A, A, - schwierig“)²⁰.

²⁰ Darstellung der Rolle von J. S. Worobjow.

Der „Wächter des Nordens“ schrieb im Zusammenhang mit einer der späteren Aufführungen der Oper: „Es wäre wünschenswert, dass wir mehr Opern haben, die dem „Liebesbrief“ ähneln. Die Intrigen, die Charaktere, die Auflösung - alles ist wunderschön darin. Die Musik dieser Oper gilt als eines der besten Werke von Herrn Cavo“²¹. Der Rezensent hebt besonders Sophias Arie „Ach! kann ein zartes Herz nicht lieben?“ hervor und schreibt: „Es ist kaum möglich, etwas Vollkommeneres in dieser Art zu machen“²¹.

²¹ „Wächter des Nordens“, 1817, Teil 2, Nr. 14, S. 19-20.

Nach der Aufführung von vier seiner Opern in zwei Jahren (1805-1806) zog sich Cavo für einige Zeit von der intensiven Arbeit an der Operngattung zurück. In den späten 1810er Jahren wurden unter seiner Leitung eine Reihe von Neuinszenierungen russischer und ausländischer Opern auf die Bühne gebracht. Cavo widmete der pädagogischen Tätigkeit an der Theaterschule und anderen Bildungseinrichtungen, mit denen er verbunden war, große Aufmerksamkeit. Unter seiner Leitung wurden Aufführungen der Jugendtruppe vorbereitet, die wöchentlich auf der Bühne des so genannten Neuen Theaters auftrat, und manchmal musste er Musik für sie komponieren.

Zur gleichen Zeit war Cavo an der musikalischen Gestaltung von Ballettaufführungen von Ch. Didelot beteiligt (1808 – „Zephyr und Flora“, 1809 – „Amor und Psyche“). In beiden Fällen wurde Cavo auf dem Programmheft als Autor der Musik genannt. Unabhängig davon, ob es sich um Originalwerke oder nur um „Bearbeitungen“ von bereits vorhandenem musikalischem Material handelte, war es eine mühsame und zeitraubende Angelegenheit, allen Anforderungen eines repressiven Choreographen gerecht zu werden.

1808 beschloss Cavo, eine seiner frühen französischen Opern „Die drei buckligen Brüder“ mit russischen Künstlern zu inszenieren. Die Hauptrollen wurden von den Samoilows gespielt, und P. N. Arapow behauptet sogar, dass die Oper speziell für sie geschrieben wurde (7, 184). Die Musik der Originalfassung wurde in der Tat nicht verändert. In der Partitur steht die russische Übersetzung an einigen Stellen über dem französischen Text, aber im Großen und Ganzen wurde sie wahrscheinlich direkt in die Stimmen der einzelnen Interpreten geschrieben. Die leichte, zwanglos heitere Musik der Oper passt zu ihrer farcenhafte Handlung. Die unkomplizierte komische Intrige besteht darin, wie zwei junge Liebende, Isur und Lelia, die mit einem der Buckligen verheiratet werden soll, ihr Ziel durch eine Reihe von Tricks und Täuschungen erreichen.

Im Mai 1812 führte die Jugendtruppe die Oper „Der Kosakendichter“ von Cavo auf (Libretto von Schachowski). Ihr Held ist der ukrainische Volksdichter Semjon

Klimowski, der eine Reihe von Liedern verfasst hat, die im städtischen Leben des 18. und frühen 19. Jahrhunderts weit verbreitet waren. Im Stück von Schachowski wird er als tapferer Krieger dargestellt, der an der Schlacht von Poltawa im Jahr 1709 teilgenommen hat. Als die Oper auf die Bühne kam, war bereits bekannt, dass Napoleon sich auf die Invasion Russlands vorbereitete und das Land seine Kräfte sammelte, um den Feind abzuwehren. Dies verlieh der Aufführung eine patriotische Ausrichtung, wenn auch in einer leicht komödiantischen Art und Weise.

Die Handlung der Oper ist sehr einfach und fast anekdotisch. Als Klimowski nach seinen militärischen Heldentaten in sein Heimatdorf zurückkehrt, wo ihn alle für tot halten, erfährt er, dass sein Lieblingsmädchen Marussja von dem Heerführer Prudius begehrt wird, und sie willigt ein, ihn zu heiraten, um ihre arme Mutter zu unterstützen, die keine Mittel zum Lebensunterhalt hat. Der Fürst, ein Hauptmann der Garde, der inkognito in einer Soldatenuniform erscheint, erkundigt sich nach dem Schicksal des Geldes, das zur Verteilung an die Kosaken geschickt wurde. Es stellt sich heraus, dass Prudius es für sich selbst veruntreut hat. Er bereut sein Vergehen und bittet um Verzeihung, muss sich aber von Marussja trennen. Ihre Hochzeit mit Klimowski wird gerade vorbereitet. Der Fürst teilt ihr mit, dass der Zar einen tapferen Kosaken sehen will, der Lieder komponiert. Die Oper endet mit einem Ensemble, das den Zaren, den Beschützer seiner Untertanen, verherrlicht. Die Loyalität zum Zaren wird auch an anderen Stellen erwähnt, was dem ganzen Werk einen bürokratisch-monarchischen Anstrich verleiht.

Die unkomplizierte Musik von „Der Kosakendichter“ basiert auf ukrainischen Volksliedern, von denen Cavos die meisten aus der zweiten, ergänzten Ausgabe der „Sammlung russischer Volkslieder“ von Lwow-Pratsch²² entlehnt hat.

²² Diese 1806 erschienene Ausgabe fügte den sechs ukrainischen Liedern der ersten Ausgabe zehn weitere hinzu.

Beim Anheben des Vorhangs singt Maria das melancholische Lied von Klimowski „Der Kosak reitet für Duwan Kawosom aus der zweiten, erweiterten Ausgabe der Sammlung „Einladen der Gäste zu ihrer Hochzeit“, sie singt „a capella“ das Lied „Oh, meine Mutter schickte mich, das grüne Getreide zu mähen“ (in einer anderen Variante „Geh aufs Feld, Schnitter“), eine energische, klar rhythmisierte Melodie, die offensichtlich den Übermut und den Mut des tapferen Kosaken charakterisieren soll. Das Duett zwischen Marussja und Prudius, der vergeblich versucht, sie von der Heirat mit Klimowski abzubringen, basiert auf dem Tanzlied „Am Ufer des Teiches“, das dieser Szene einen heiter-komödiantischen Charakter verleiht.

Die musikalischen Nummern sind sehr kurz und in Versen oder einfacher zwei- und dreistimmiger Form geschrieben. Die Volksmelodien, die den meisten von ihnen zugrunde liegen, werden von einer sehr einfachen Begleitung unterstützt und sind nicht ausgearbeitet. Ein Beispiel ist das Lied von Marussja (Beispiel 46).

Neben dem ukrainischen Volkslied in „Der Kosakendichter“ gibt es auch anderes melodisches Material. Der fürstliche Schreiber Demin singt ein erfolgreiches Soldatenlied „Die Türken kennen uns und die Schweden kennen uns“ „zum Lied“ des Preobraschenski-Marsches²³, das historische Assoziationen an die Zeit des Stücks weckt.

²³ In Demins Part gibt es ein weiteres Lied mit Marschmusik – „Tapfere Kosaken, in der Tat glückliche Männer“.

Prudius und sein hinterhältiger Angestellter Grizko, der des Betrugs für schuldig befunden wurde, singen ein Duett zum Thema einer typischen Art einer Mazurka (Beispiel 47).

In „Der Kosakendichter“ kam Cavos zum ersten Mal in so engen Kontakt mit folkloristischem Material. Diese Linie wurde mit einer Reihe von patriotischen Produktionen von 1812-1815 fortgesetzt, die direkt mit den Ereignissen des Vaterländischen Krieges verbunden waren. Cavos schrieb die Musik für diese Produktionen unabhängig oder in Zusammenarbeit mit anderen Komponisten. Am 30. August 1812 wurde sein Ballett „Die Miliz oder die Liebe zum Vaterland“ mit eingefügten Arien, Chören und gesprochenen Szenen aufgeführt. Der Inhalt des Balletts beschränkte sich, soweit wir das überlieferte Material beurteilen können, auf die Verabschiedung eines bäuerlichen Milizionärs, seinen Abschied von den Verwandten und Dorfbewohnern. Aber die dramaturgische Fabulatur war sehr schwach entwickelt. Die Hauptsache waren Genreszenen und Tänze, die größtenteils auf Volksliedthemen basierten. In der Orchestereinleitung ist die Melodie eines der beliebtesten Lieder des städtischen Lebens, „Iwuschka“, weit entwickelt, während der Solotanz des Balletthelden auf der Melodie des Tanzliedes „Neben dem Fluss, neben der Brücke“ basiert. Manchmal findet Cavos erfolgreiche Mittel, um den Klang von Volksinstrumenten zu vermitteln. In dieser Hinsicht gibt es eine interessante Tanzepisode, in der die Oberstimme von einem Flageolett (dem Vorläufer der Piccoloflöte) gespielt wird, das eine Sopel oder Pfeife imitiert, während die Pizzicato-Streicher das „Zupfen“ der Balalaika nachahmen (Beispiel 48).

Liedhafte Anklänge sind auch in der Arie „Mein lieber herzlicher Freund, komm oft auf die Wiese“ zu hören, die Samoilowa in der Aufführung singt. Die melodischen Wendungen des Volksstils lösen sich jedoch weiter in unpersönliche Schablonenpassagen auf, die der berühmten Sängerin Gelegenheit gaben, mit ihrem stimmlichen Können zu glänzen. Diese Arie, die gleichzeitig als eigenständige Ausgabe ²⁴ gedruckt wurde, erlangte große Popularität und wurde oft in Konzerten aufgeführt.

²⁴ Zusammen mit einigen Liedern und Arien aus anderen patriotischen Kompositionen von Cavos aus der Zeit des Vaterländischen Krieges wurde es im „Musikalischen Album“ von 1831 abgedruckt.

Das Ballett endet mit dem Refrain „Sieg, Sieg den russischen Waffen“ aus der Oper „Ilja der Recke“, der nach Angaben von Memoirenschreibern eine besondere Begeisterung des Publikums hervorrief ²⁵.

²⁵ Das Libretto der Oper, das 1807 kurz nach der Premiere veröffentlicht wurde, enthält diese Worte nicht. Vielleicht wurden sie später in die Oper aufgenommen und blieben in der Erinnerung der Zeitgenossen untrennbar mit ihr verbunden. In der Partitur des Balletts, offenbar ein Autograph von Cavos (im ZMB aufbewahrt), heißt es: „Choeur d'Ilja Bogatur avec quoi finit de Balett“, aber der Chor selbst ist nicht angegeben. Auch mehrere andere Nummern sind nicht ausgeschrieben. Dies deutet darauf hin, dass neben Cavos noch andere Personen an der Komposition der Musik für das Ballett beteiligt waren.

In den folgenden Jahren schrieb Cavos mehrere weitere Werke dieser Art: „Fest im Lager der verbündeten Armeen“ (1813) mit der Aufnahme von D. Keschins berühmtem Lied „An die Verteidiger von Petrow Grad“, „Der Kosak in London“ (1813) und „Der Triumph Russlands oder die Russen in Paris“ (1814). Ihre Musik ist im

Vergleich zum ersten patriotischen Ballett von Cavos nicht grundlegend neu und besteht aus einem Wechsel von Tänzen, Märschen und Couplets, in denen nicht nur russische, sondern auch ausländische Folklore verwendet wird (z. B. französische Tänze in „Der Triumph Russlands“), wobei die reaktionär-monarchistische Tendenz immer deutlicher wird. Die Partituren der Ballette enthalten das royalistische Lied „Vive Henri IV“, das nach der Restauration der bourbonischen Macht zur offiziellen Hymne Frankreichs wurde, und die englische Nationalhymne „God save the King“, die den Sieg der Monarchie über die Ideen der Revolution symbolisieren sollten.

Das Vaudeville „Die Rückkehr der Miliz“ (Text von P. N. Prikloński), das Anfang 1815 aufgeführt wurde, ist künstlerisch nicht von großem Interesse. Das Stück wirft keine sozialen Probleme auf; sein Inhalt beschränkt sich auf ein Treffen von Milizionären, die nach einem langen Feldzug zurückkehren und von wohlhabenden Bauern mit fröhlichen Liedern und Tänzen begrüßt werden. Cavos' Musik bedient sich teilweise authentischer Volksweisen, wird aber von hurra-patriotischen Versen mit marschierendem oder tanzendem Charakter in einfachen und unkomplizierten Vertonungen dominiert.

Auch die Oper „Iwan Susanin“²⁶ wurde unter dem Eindruck der Ereignisse des gerade beendeten Krieges geschrieben.

²⁶ Die Premiere fand am 19. Oktober 1815 statt. Die Titelrolle spielte P. W. Slow, und auch W. M. Samoilow, S. W. Samoilowa und A. J. Worobjewa wirkten bei der Aufführung mit.

Die Parallele zwischen dem Kampf gegen die polnisch-schwedische Intervention im frühen 17. Jahrhundert und dem landesweiten Widerstand gegen die Invasion der napoleonischen Horden war ganz natürlich, aber die Autorin des Librettos, Schachowskoi, gab der Geschichte eine reaktionäre Interpretation, indem sie sie im Sinne der offiziellen monarchistischen Ideologie auslegte. Im Gegensatz zur historischen Realität bleibt Susanin in der Oper von Schachowskoi-Cavos dank der rechtzeitig herbeigeeilten russischen Truppen am Leben, was zu einer unvermeidlichen Herabsetzung seines Images führt. Das Pathos des volkstümlichen Heldentums wird durch eine moralisierende Idee ersetzt, die in den Worten der Couplets zum Ausdruck kommt, die die Bedeutung eines verbalen und musikalischen „Leitmotivs“ erhalten (Beispiel 49).

Die Strophenmelodie, die in ihrem Charakter teils an Soldaten-, teils an Tanzmelodien erinnert, zieht sich dreimal durch die Oper: im Trio von Susanin, seiner Tochter Mascha und ihrem Verlobten Matwej (erster Akt), in Susanins Szene mit den Polen (Finale desselben Akts) und am Ende der gesamten Oper. Sie dient im Wesentlichen als Hauptcharakterisierung von Susanin, da der Librettist und Komponist ihm keine einzige Solonummer gegeben hat und er nur in den Ensembleszenen auftritt.

In der dramaturgischen Struktur von „Iwan Susanin“ lässt sich der Einfluss der französischen „Heilsoper“ leicht erkennen. Cavos' Oper steht Cherubinis berühmtem „Wasserträger“ besonders nahe, und Susanin selbst ähnelt in vielerlei Hinsicht dem tugendhaften, seinen Meistern ergebenen Micheli.

Das große patriotische Thema wurde weitgehend auf ein Familiendrama mit einem Ende von fast vaudevillischem Charakter reduziert. Die Handlung spielt sich die

ganze Zeit über in oder in der Nähe von Susanins Hütte ab. Die beiden Akte der Oper sind ähnlich aufgebaut: die erste Hälfte zeigt jeweils die Beziehungen in Susanins Familie - gegenseitige Liebe und Zuneigung, Ehrfurcht vor dem Vater und Bereitschaft, füreinander einzustehen. Die dramatischen Ereignisse werden in großen, ausgedehnten Finalen dargestellt. Im Finale des ersten Aktes verlässt Susanin mit der Abordnung des Hetmans den Ort, an dem sich Romanow aufhält, und schickt gleichzeitig Matwej, um den Zaren vor der drohenden Gefahr zu warnen. Die Schlusszene des zweiten Aktes beginnt mit dem Erscheinen von Susanin zusammen mit den Polen, die er nach einer ganzen Nacht im Wald wieder zu seinem Haus zurückführt. Die wütenden Polen, die die Täuschung durchschauen, stürzen sich auf Susanin, um ihn zu töten, doch der Klang einer Trommel kündigt das Herannahen der russischen Soldaten an, woraufhin die Feinde in Panik geraten und um Gnade flehen.

Was Cavos' Musik betrifft, so steht sie, wie A. A. Gosenpud zu Recht bemerkt, „unermesslich über dem Text; es ist diese Musik, die das relativ lange Bühnenleben der Oper bestimmt hat“ (56, 367).

„Iwan Susanin“ zeichnet sich in Cavos' Werk durch die Ernsthaftigkeit aus, mit der der Komponist die ihm gestellte Aufgabe angeht, und durch seinen Wunsch, in die Struktur der russischen Volkslieder einzudringen. Unter den Episoden, die auf der Verwendung authentischer Volksmelodien beruhen, ist der Eingangschor der Oper „Wütet nicht, ihr stürmischen Winde“ besonders bemerkenswert. Die Melodie des Liedes mit dem gleichen verbalen Anfang ²⁷ erhält eine breite polyphone Entwicklung, wobei der Komponist nur die anfängliche melodische Wendung nimmt und sie mit Hilfe verschiedener imitatorischer Mittel entwickelt.

²⁷ Unter Verwendung des rein poetischen Einstiegs des Liedes schuf Schachowskoi seine eigene geheimnisvolle Welt im Volksgeist.

Die viertaktige Hauptphrase wird zunächst von den Sopranen, dann von den Altstimmen ausgeführt, während die Tenöre und Bässe eine Gegenposition bilden, dann wird der Abstand zwischen den Stimmen verringert, und es entsteht eine Stretta, die zu einer harmonischen Verdichtung der Struktur führt (Beispiel 50).

Auch die weitere Entwicklung des Themas beruht auf dem Schichtenprinzip, wobei die Reihenfolge der Einsätze der Stimmen ständig variiert, auch das melodische Muster ändert sich zum Teil, wobei die mehrstimmige Exposition durch eine akkordisch-harmonische Exposition ersetzt wird. Begleitet wird dies von einem allmählichen dynamischen Aufbau des Klangs, der am Ende wieder abklingt. Im Orchesterteil gibt es interessante Akzente, wie z. B. die Klarinettenphrase, die das Hornspiel imitiert und eine kurze Einleitung und einen kurzen Schluss bildet, oder die tonleiterartigen Passagen der Streicher, die einen phantasievollen Hintergrund für die Worte des Chors bilden.

Eine derartig aufwendige polyphone Bearbeitung eines Volksliedthemas war ein fast einzigartiges Phänomen in der russischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts. Dramaturgisch gesehen dient dieser Chor als eine Art Prolog zu den Ereignissen auf der Bühne, wobei das Bild der stürmischen, turbulenten Herbstnatur mit den Stürmen und Gewittern, die über das Land fegten, in Verbindung gebracht wird. Die volkstümliche Chorlinie wird in der Oper jedoch nicht fortgesetzt: der Chor trägt nur gelegentlich kurze Zeilen vor. So wird beispielsweise die Arie von Matwej, in der die Nachricht von der Befreiung Moskaus durch Fürst Poscharski überbracht wird, die auf der Melodie des Hochzeitsliedes „Ach, die Kerzen brennen heiß im Terem“ basiert, von einem Chorrefrain begleitet (Beispiel 51).

Die oben genannten Beispiele, zu denen noch das Duett von Mascha und Matwej „Ach, dich auf der weißen Welt gibt es nichts Liebevolleres“ zum Thema des städtischen Liebesliedes „Warum habe ich dich betrübt“ hinzukommt, erschöpfen die in das musikalische Werk von „Iwan Susanin“ aufgenommenen Folklorezitate.

Der zweite Akt beginnt mit einem poetischen Bild des Morgengrauens. Die recht langatmige Orchestereinleitung basiert auf einem pastoralen Thema, das jedoch keine typisch russischen Züge aufweist, sondern eher an die französischen Pastoralen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts angelehnt ist. Diese Idylle dient als Kontrast zur Dramatik der Bühnensituation.

In der ersten Hälfte der Handlung trauern Mascha und ihr kleiner Bruder Alexej in dem Glauben, dass Susanin und Matwej von den Polen getötet worden sind, um ihre Lieben und ihr eigenes bitteres Schicksal. Diese Szene gipfelt in dem sentimentalischen Duett „Es ist bitter, sich von einem geliebten Menschen zu trennen, als Waisen zurückzubleiben, die Welt um Brot zu bitten“.

Das Finale leitet, wie schon der erste Akt, einen Wendepunkt ein. Schon in Cavos' erster russischer Oper „Fürst Unsichtbar“²⁸ wurde die Meisterschaft in der Gestaltung großer Finales, die zu Knotenpunkten der dramatischen Handlung werden, festgestellt.

²⁸ P. Sotow charakterisiert das Finale des ersten Aktes in dieser Oper mit dem Wort *grandioso* (82, 5).

In „Iwan Susanin“ kommt ihnen eine besondere Bedeutung zu, da sie die gesamte Ereignisseite bündeln und das heroische Wesen von Susanins Charakter offenbaren. Lebendig und ausdrucksstark erklingen seine würdevollen und furchtlosen Repliken auf die Drohungen der Feinde. Die breiten, rhythmisch gemessenen Passagen der Melodie vermitteln durch die akkordischen Schritte und Sprünge über lange Intervalle die mutige Entschlossenheit und Tapferkeit des patriotischen Bauern.

Die Ouvertüre zu „Susanin“, die weitgehend auf dem thematischen Material der Oper basiert, bereitet den Hörer auf die Wahrnehmung der dramatischen Ereignisse vor. Das eröffnende Largo stellt drei Elemente nebeneinander: die ängstlichen synkopischen Akkorde, die dann im Finale des zweiten Akts erklingen, das polyphone Thema des trauernden Duetts zwischen Mascha und Alexej und die volkstümliche Melodie von Matwejs Arie mit dem Chor „Ruhm dem barmherzigen Gott“, der den Sieg über den Feind ankündigt (Beispiel 52).

Im Allegro steht dem stürmischen, aufgewühlten Thema des Hauptteils die Strophenmelodie „Lass den Übeltäter sich fürchten“ gegenüber, die die gesamte Ouvertüre beschließt.

Trotz der dramaturgischen Mängel und der Unebenheiten des musikalischen Materials war „Iwan Susanin“ ein bedeutendes Phänomen im Leben des russischen Operntheaters des frühen 19. Jahrhunderts. Auch wenn die Behauptung einiger Musikschriftsteller des letzten Jahrhunderts, Cavo habe sich mit dieser Oper „den Namen des Volkskomponisten verdient“ (129, 64), eine offensichtliche Übertreibung war, gelang es ihm zweifellos, sich mit dieser Oper über das Niveau vieler patriotischer Werke der Zeit des Vaterländischen Krieges zu erheben - sowohl seiner eigenen als auch der Werke anderer Komponisten.

In den folgenden Jahren schuf Cavo keine bedeutenden Werke im Operngenre, sondern beschäftigte sich hauptsächlich mit der Umarbeitung von Werken ausländischer Autoren und schrieb Einlagen für Opern und Vaudevilles, die von russischen Künstlern aufgeführt wurden. Er nahm seine Zusammenarbeit mit Didelot wieder auf, der nach einem fünfjährigen Aufenthalt in London 1816 nach Russland

zurückkehrte und seine besten und reifsten choreografischen Werke auf der Petersburger Bühne aufführte.

Der Erfolg, der den ersten russischen Opern von Cavos begleitete, lässt ihn in diesen Jahren oft im Stich. Für die Eröffnung des nach dem Brand wiederaufgebauten Bolschoi-Theaters in St. Petersburg schrieb er das allegorische Vorspiel „Apollon und Pallas im Norden“ (1818). P. N. Arapow bemerkt hierzu: „Das vorgestellte Vorspiel hatte keinen Erfolg und wurde mit Pfiffen begleitet“ (7, 262).

Die Musik von Cavos' Oper „Die Ruinen Babylons, oder Triumph und Fall von Gifar al Barmeki“, die auf einer Geschichte aus dem Kalifat der Abasiden (Bagdad) basiert, ist recht gewöhnlich. Es handelte sich um eine prunkvolle, prächtig dekorierte Aufführung ²⁹.

²⁹ Das Bühnenbild wurde von Canoppi zusammen mit Martynow und Kondratjew gemalt. Die Premiere fand am 6. November 1818 statt.

Das Publikum konnte durch die unterhaltsame, abenteuerliche Handlung, die exotischen Bilder des arabischen Orients, die hervorragende Leistung der Hauptrollen (Slow, die Samoilows, Semjonowa junior) und die faszinierenden Ballettszenen von Didelot angelockt werden, aber das Bühnenleben der Oper war nur von kurzer Dauer.

Weniger als drei Wochen nach der Uraufführung von Die Ruinen von Babylon kam die russische Märchenoper „Dobrynja Nikitic, oder das Geisterschloss“ von Cavos und Antonolini auf die Bühne. Die Musik war eine Art Pasticcio mit Entlehnungen aus den Werken sowohl zeitgenössischer Autoren als auch bereits verstorbener Komponisten. Cavos' Anteil an diesem Unternehmen ist sehr gering. Eine hastig zusammengebastelte Oper mit einem unbeholfenen Libretto, das bekannte Bilder und Situationen wiederholt, konnte kein Interesse wecken. Laut Arapow „hatte sie überhaupt keinen Erfolg, nicht einmal eine Wiederholung“ (7, 271).

„Der Feuervogel, oder Die Abenteuer von Zarewitsch Levsil“, 1822 aufgeführt, war Cavos' letzte Oper. Von der Handlung her grenzt sie an den Typus der „Zauberoper“, der sich bereits um 1800 entwickelt hatte. Doch trotz des Wunsches der Autoren ³⁰, diese Gattung „ernsthaft“ zu machen, ist ihr Versuch, eine große romantisch-fantastische Oper zu schaffen, eindeutig gescheitert.

³⁰ Die Urheberschaft des Librettos wurde dem Dichter N. M. Jasykow zugeschrieben. Wie A. A. Gosenpud feststellte, wurde der Text jedoch in Wirklichkeit von dem Sänger und Regisseur der russischen Oper M. Lebedew geschrieben, der den „Feuervogel“ zu seinen Gunsten inszenierte. Der Forscher geht auch auf die literarischen Quellen des Librettos ein (56, 306).

Die Kombination des magischen, märchenhaften Anfangs mit dem patriotischen Motiv der Verteidigung der Heimat gegen den Feind bringt das Libretto des „Feuervogels“ in gewisser Weise in die Nähe von „Ilja dem Recken“. Es lassen sich einige spezifische Parallelen zwischen den beiden Werken feststellen: das russische Element wird dem östlichen Element gegenübergestellt (in der Handlung, aber nicht in der Musik), gute und böse Zauberer lenken die Handlungen der Figuren und bestimmen den Ausgang ihres Schicksals.

Das Libretto der Oper ist nicht erhalten, aber die dramaturgische Handlung lässt sich anhand der Partitur und der Souffleurabschrift ³¹ leicht rekonstruieren.

³¹ Auf diese Quelle wurde erstmals von A. A. Gosenpud (56, 306) hingewiesen.

Der einst mächtige und blühende Staat des Slawenkönigs Branislaw wird von brutalen Überfällen und Verwüstungen heimgesucht. Fürst Levsil beschließt, seinem Land wieder zu altem Glanz zu verhelfen, und begibt sich auf eine Reise, um dieses Ziel zu erreichen. Die gute Zauberin Swetowida, die ihm begegnet, beauftragt ihren Gehilfen Asmodäus, ihn zu begleiten. Nach Überwindung aller möglichen Gefahren erreicht der Fürst das Reich der östlichen Fürstin Soraida, die den Feuervogel bewacht. Von ihrer Schönheit beeindruckt, entfacht Levsil Leidenschaft für sie, und auch die Fürstin, die lange auf die Ankunft des Ritters gewartet hat, erwidert ihn mit leidenschaftlichen Gefühlen. Levsil hat einen Rivalen, Fürst Bagaram. Es kommt zu einem Zweikampf zwischen ihnen, den der Fürst gewinnt, und Soraida führt ihn zu einem Feenhain, in dem der Feuervogel wohnt. Es gelingt ihm, den unheimlichen Vogel zu fangen, der durch seine Raubzüge so viel Unheil über das slawische Volk gebracht hat. Doch Soraida muss zusammen mit dem Feuervogel umkommen. Levsil ist verzweifelt, dass er die Schönheit, die ihn bezaubert hat, für immer verloren hat, aber er hat seine Pflicht gegenüber seinem Land erfüllt. Die Oper endet mit dem triumphalen Empfang des Zarewitschs in seiner Heimat. Alle begrüßen und preisen den Helden und Erlöser.

„Der Feuervogel“ wurde in einer luxuriösen Ausstattung inszeniert, mit einer großen Anzahl von Schauspielern (ein bedeutender Teil von ihnen - singende Figuren), mit einer Fülle von spektakulären Massenszenen. Die Hauptrollen wurden von Künstlern gespielt, die die Juwelen des russischen Opernhauses waren: G. F. Klimowski als Levsil, W. M. Samoilow als Wagram, J. S. Sandunowa als Swetowida und N. S. Semjonowa als Soraida. Doch all dies konnte der Oper keinen Erfolg bringen. Der Grund für die kühle Aufnahme durch das Publikum liegt zum Teil darin, dass die Gattung der „Zauberoper“, wie sie zu Beginn des Jahrhunderts entstanden war, sich bereits überlebt hatte und den neuen ästhetischen Anforderungen der 20er Jahre nicht mehr gerecht werden konnte. Hinzu kam ein gewisser innerer Widerspruch in der Art und Weise, wie der Librettist und der Komponist die Märchenhandlung behandelten. Dem „Feuervogel“ fehlt der einfältige Humor, der es dem Publikum erlaubte, alle Absurditäten der „Rusalka“ oder des „Fürst Unsichtbar“ zu ertragen. Die einzige komische Figur in dieser Oper, Asmodäus (diese Rolle wurde von Lebedew, dem Regisseur und Autor des Librettos, gespielt), ähnelt in gewisser Weise Tarabar, aber er ist im Wesentlichen eine Episodenfigur. Er hat nur eine einzige musikalische Nummer - ein Couplet, das sich über die Raubkopien von Opern des Typs Märchen-Fantasie lustig macht (Beispiel 53).

Das Bild des Fürsten Levsil erhält heroische Züge, die jedoch rein äußerlich-rhetorischer Natur sind. Seine Rolle basiert weitgehend auf Standardwendungen mit kriegerischem und fanfarenartigem Charakter und ist mit bravourösen virtuosen Passagen überfrachtet.

Eine andere Arie von Levsil ist ausdrucksstärker und drückt seinen Kummer über den Anblick der zugrunde gehenden Soraida aus (Beispiel 54). Die Melodie dieser Arie nimmt, wie A. S. Rabinowitsch richtig bemerkt, „erfolgreich die Intonationen der blühenden russischen Romantik von Puschkins Zeit auf“ (170, 149) ³².

³² Die zitierte Arie ist in vollem Wortlaut veröffentlicht in der Ausgabe 95, 144-146.

Doch einzelne Erfolge retten das Ganze nicht. Nicht minder schablonenhaft sind die Chöre, die die Weisheit des guten Königs und seine Fürsorge für seine Untertanen

verherrlichen, oder die idyllischen Bilder von Annehmlichkeiten und Vergnügungen im Zauberland der orientalischen Fürstin. Was die Ballettszenen des „Feuervogels“ betrifft, so stammt ihre Musik nicht von Cavos, sondern von Antonolini³³.

³³ In der Partitur heißt es nach der Kampfszene zwischen Levsil und Bagaram: „Chor des Balletts Antonolini“.

Nach der Aufführung dieser Oper³⁴ lebte Cavos noch achtzehn Jahre, ohne sich mehr oder weniger großen kreativen Aufgaben zuzuwenden.

³⁴ Er starb am 28. April 1840.

Er arbeitete weiterhin intensiv als Leiter der russischen und ab 1828 auch der italienischen Operntruppe, übernahm zahlreiche Aufgaben bei der „Ausgestaltung“ der auf der Petersburger Bühne aufgeführten Werke, schrieb manchmal „bei Gelegenheit“ relativ kleine und unbedeutende Stücke, widmete sich aber nicht der Aufgabe, Opern zu komponieren.

Offensichtlich erkannte der ehrwürdige und verehrte Maestro, dass seine Zeit vorbei war: die Anforderungen an die Kunst veränderten sich, und überall entstanden junge kreative Kräfte, auch in der Musik. Cavos war diesem aufstrebenden Neuen keineswegs feindlich gesinnt, wie zumindest seine positive Haltung zur Inszenierung von Glinkas „Susanin“ beweist. Aber er selbst sah sich nicht in der Lage, seine schöpferischen Prinzipien innerlich umzustrukturieren und zu revidieren. Die Unzulänglichkeiten seiner Opern wurden von dem fortschrittlichsten und aufgeklärten Teil des Publikums immer deutlicher wahrgenommen.

Um den Beitrag Cavos zur Entwicklung des russischen Opernhauses objektiv und unvoreingenommen beurteilen zu können, muss man sich den Zustand des Hauses zu dem Zeitpunkt vorstellen, als der junge italienische Komponist mit der musikalischen Leitung betraut wurde. Es gab keine eigenständige Operntruppe, es gab zwar einzelne talentierte Sänger, die gute stimmliche Daten mit schauspielerischem Talent verbanden, aber sie reichten nicht aus, um ein vollwertiges Ensemble zu bilden. Es war notwendig, Künstler auszubilden, die in der Lage waren, schwierige und anspruchsvolle Rollen des in- und ausländischen Opernrepertoires zu singen, und ihnen die dafür erforderlichen Kenntnisse und Fähigkeiten zu vermitteln. Schließlich bedurfte auch das Repertoire selbst einer ernsthaften Erneuerung.

Der Anteil von Cavos' Beteiligung an der Lösung all dieser Probleme ist sehr bedeutend. Es gelang ihm, die heimische Oper auf ein neues Niveau zu heben und ihre Rolle im kulturellen Leben der russischen Gesellschaft zu stärken. Dies erforderte echtes Interesse und Hingabe an seine Arbeit. A. S. Rabinowitsch schrieb über Cavos mit gutem Grund: „Er war kein gleichgültiger Tourist in Russland, wie Araja, sondern ein wahrer Bürger seiner neuen Heimat, ein fleißiger Erbauer ihrer künstlerischen Kultur“ (170, 148).

S. I. DAWYDOW

Stepan Iwanowitsch Dawydown ist einer der talentiertesten russischen Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts. Hauptsächlich mit dem Theater verbunden, war er seinen Zeitgenossen als Autor verschiedener Musikgattungen und Bühnenwerke

(Oper, Ballett, Musik für Tragödien und Divertissement) bekannt, die beim Publikum großen Erfolg hatten. Doch das posthume Schicksal seines Werks war alles andere als glücklich. Vielleicht wurde keiner der russischen Komponisten jener Zeit so gründlich vergessen wie Dawydow. In den historischen Rezensionen der russischen Musik aus der Zeit vor der Revolution wurde sein Name nur kurz erwähnt, und das oft mit einer vernichtend harten kritischen Bewertung.

Erst Ende der 30er Jahre unseres Jahrhunderts wurde Dawydow von sowjetischen Musikwissenschaftlern und vor allem von A. S. Rabinowitsch wiederentdeckt. In seinem Buch „Russische Oper vor Glinka“, das zur gleichen Zeit geschrieben, aber fast ein Jahrzehnt später veröffentlicht wurde, schrieb dieser Gelehrte: „Dawydow ist ein echtes Volltalent, ein vollkommener und kühner Meister“. Gleichzeitig stellte Rabinowitsch fest, dass Dawydow aufgrund der ungünstigen Bedingungen, denen er ausgesetzt war, sein schöpferisches Potenzial nicht voll entfalten konnte und sich oft mit Kleinigkeiten begnügen musste, was dazu führte, dass „der Mann, der zu seiner Zeit die russische Musik hätte verherrlichen und zu ihrem Mittelpunkt werden können, fast spurlos an ihr vorbeigegangen ist“ (170, 143). Die im Anhang dieses Buches sowie im zweiten Band der Chrestomathie „Die Geschichte der russischen Musik in Notenbeispielen“ (Moskau-Leningrad, 1949; 2. Aufl. Moskau, 1969) abgedruckten Auszüge aus Dawydows Werken bestätigen voll und ganz das Urteil über ihn als einen hochbegabten Künstler, der einen interessanten und wertvollen Beitrag zur nationalen Musikkunst der Vor-Glinka-Zeit leistete.

1977 erschien das Buch von L. A. Fedorowskaja „Der Komponist Stepan Dawydow“. Seiner Autorin gelang es, auf der Grundlage eines gründlichen Studiums des (leider unvollständigen und fragmentarischen) Archivmaterials die wichtigsten Meilensteine im Leben und Schaffen des Komponisten zu ermitteln, die Frage zu klären, ob einige „umstrittene“ Werke von ihm stammen, die Geschichte ihrer Entstehung und ihres weiteren Lebens auf der Konzert- oder Theaterbühne zu beleuchten.

Die Arbeiten dieser und einiger anderer Wissenschaftler haben es ermöglicht, die Bedeutung Dawydows in der russischen Musik objektiv und gerecht zu bewerten und ihm den ihm gebührenden Platz unter denjenigen einzuräumen, die mit ihrem bescheidenen und oft unbeachteten Werk in den 30er und 40er Jahren die höchste Blüte vorbereiteten, die mit dem Namen Glinka verbunden ist.

Das erste Viertel des 19. Jahrhunderts, in dem sich der schöpferische Weg des Komponisten abspielte, ist in der russischen Kunstkultur durch eine Fülle von stilistischen Strömungen gekennzeichnet, die in komplexe und manchmal widersprüchliche Beziehungen zueinander traten: Elemente des Klassizismus, des Sentimentalismus und der Romantik wurden sogar in den Werken eines Künstlers kombiniert. Dies erklärt die bekannte Vielfalt und Unterschiedlichkeit des Schaffens von Dawydow. Aufgewachsen mit Mustern der klassischen Musik des 18. Jahrhunderts, erfuhr Dawydow zweifellos einen starken Einfluss des Sentimentalismus, und an einigen Stellen spürte er die aufkeimenden Tendenzen der Romantik. Seine Musik ist weitgehend mit den alltäglichen Genres und der Sphäre der alltäglichen Intonationen verbunden. Eine wirklich hohe stilistische Einheit und Synthese all dieser Elemente ist ihm nicht gelungen, wie übrigens auch keinem anderen russischen Musiker jener Zeit.

Stepan Iwanowitsch Dawydow gehörte zu den begabten Ukrainern, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert verschiedene Bereiche der russischen Kunst bereicherten. Er wurde am 1. Januar 1777 in einer Familie von Kleinadligen aus Tschernigow geboren, im Alter von neun Jahren wurde er in die Hofsängerkapelle in St. Petersburg aufgenommen, wo er seine musikalische Ausbildung erhielt¹.

¹ Dokumente über Dawylovs Studien an der Hofkapelle werden von L. A. Fedorowskaja zitiert (207, 7-9).

Es ist bekannt, dass er mehrere Jahre lang bei G. Sarti studierte. Ob dies jedoch während seiner Studienzzeit in der Kapelle oder später geschah, ist nicht geklärt.

Dawylovs Talent als Komponist zeigte sich schon sehr früh. Bereits im Alter von dreizehn oder vierzehn Jahren schrieb er seine ersten Chorwerke über geistliche Texte. Im Alter von zwanzig Jahren wurde er Kapellmeister der Hofkapelle und trat damit die Nachfolge von D. S. Bortnjanski an, der 1797 zu deren Leiter ernannt wurde. Es ist davon auszugehen, dass die meisten geistlichen Kompositionen Dawylovs mit seiner Arbeit im Hofchor zusammenhängen und folglich in diesen Jahren entstanden sind.

Ende des 19. Jahrhunderts gab es zwei Ausgaben von Dawylovs Sammlung geistlicher Hymnen².

² Schriften von Stepan Dawylov. Sammlung von dreistimmigen, vierstimmigen und zweistimmigen Gebetsgesängen mit Übertragung für das Klavier. Moskau bei Maikow, dem Beauftragten der Kaiserlichen Hofkapelle. Zensurerlaubnis vom 20. Juli 1879; Vollständige Sammlung geistlicher musikalischer Werke von S. I. Dawylov. Moskau, Verlag von P. Jurgenson, 1890.

Beide Ausgaben sind in ihrer Zusammensetzung identisch. Sie enthalten zehn vierstimmige Konzerte, drei zweistimmige Konzerte, eine vierstimmige Liturgie sowie ein Trio mit Chor „Unvollständig sind diese Despoten“ und ein Gebet an die Mutter Gottes „Schamlose Fürsprache für Christen“.

Diese Ausgaben erschöpfen nicht alles, was Dawylov in diesem Bereich seines Wirkens geschaffen hat. Sie enthalten zum Beispiel nicht zwei vierstimmige und zwei zweistimmige Konzerte, die in dem handschriftlichen „Katalog der Gesangsnoten“ von Anfang 1793³ aufgeführt sind.

³ GZMMK, Inventarnr. 283, Nr. 25.

Der Verbleib dieser Konzerte ist derzeit unbekannt.

Dawylovs geistliche Werke zeugen nicht nur von einer recht flüssigen Beherrschung der Techniken der Chorliteratur, sondern auch von der schöpferischen Persönlichkeit des Komponisten, die noch nicht voll ausgeprägt war. Der Einfluss seiner Lehrer und die Vorbilder, an denen sich der junge Komponisteneuling während seines Studiums bei Sarti orientiert haben könnte, sind noch spürbar. Die meisten seiner Chorkonzerte sind in dem üppigen, feierlich-repräsentativen Stil komponiert, der für die monumentalen Festkompositionen des italienischen Meisters typisch ist, der aber dem individuellen Charakter von Dawylovs eigenem Talent wenig entsprach.

Die Anlehnung an Sarti zeigt sich bereits in einem äußeren Aspekt wie der Wahl der Tonarten. Von den zehn vierstimmigen Konzerten sind sechs („Lobt Gott“, „Lobt Gott vom Himmel“, „Ehre sei Gott in der Höhe“, „Lasset uns bekennen, Herr“, „Singet Gott ein neues Lied“ und „Höchster Himmel“) und ein zweistimmiges Konzert von Dawylov („Ehre sei Gott in der Höhe“) in B-Dur geschrieben - eine Tonart, auf die Sarti besonders gerne in seinen grandios klingenden Orchester-Chor-Fresken zurückgriff, die er für verschiedene feierliche Anlässe schuf.

Diese Gruppe von Dawydows Konzerten zeichnet sich durch einen allgemein enthusiastischen und lobenden Ton, eine Fülle von Ausrufe- oder Fanfarenwendungen und langatmige „Jubiläen“ mit langen Gesängen zu einzelnen Silben des Textes aus. Ein Beispiel dafür ist der Beginn des Konzerts „Lobt den Herren des Himmels“ (Beispiel 55).

Die Form von Dawydows Konzerten ist im allgemeinen Standard: ein dreiteiliger Satz mit schnellen oder mäßig schnellen Seitenteilen und einem langsamen Mittelteil. Die Struktur ist vollständig akkordisch-harmonisch mit sehr sparsam eingesetzten Elementen der Imitation. Die Fugenexposition, die in den Finalsätzen von Bortnjanskis Konzerten recht häufig vorkommt, wird von Dawydow nur ausnahmsweise verwendet. Der Schlussteil des zweistimmigen Konzerts „Herr, der in deinem Herzen wohnt“ ist fast das einzige Beispiel für eine ausgedehnte Fugenstruktur in seinen Chorkompositionen, wobei das Thema in der Coda von beiden Chören durchgeführt wird.

Die mittleren Abschnitte von Dawydows Konzerten sind die reizvollsten, in denen seine eigene Identität als Lyriker, der sich vorwiegend zu sanften, melancholischen Stimmungen hingezogen fühlt, deutlicher wird. Oft kann man in diesen Sätzen Intonationen hören, die städtischen Volksliedern einer sensiblen romantischen Art nahe kommen. Im Adagio des Konzerts „Erneuere dich, neues Jerusalem“ beispielsweise, das auf einem ausdrucksstarken Dialog zwischen Bass- und Oberstimme aufbaut, kann man eine melodische Verwandtschaft mit dem Lied „Als ich als Kutscher bei der Post diente“ (Beispiel 56)⁴ erkennen.

⁴ L. A. Fedorowskaja bemerkt die Ähnlichkeit dieses Adagios mit dem Lied „Hier eilt die Posttroika“ (207, 32).

Anfang des 19. Jahrhunderts verlagerten sich die Interessen des Komponisten auf den Bereich der Theatermusik, mit der seine gesamte weitere schöpferische Tätigkeit verbunden war. Ab dem 1. Mai 1800 trat Dawydow in den Dienst der Theaterdirektion und ersetzte J. I. Fomin, der kurz zuvor verstorben war⁵.

⁵ Die von K. A. Wertkow entdeckten Dokumente über Dawydows Dienst in der Theaterdirektion wurden erstmals im Buch von A. S. Rabinowitsch (170, 163-164) veröffentlicht.

Seine ersten mehr oder weniger großen schöpferischen Werke für das Theater waren zwei Ballette – „Die gekrönte Seligkeit“ und „Der Triumph der Dankbarkeit“. Beide Aufführungen wurden von I. I. Walberch im Geiste feierlicher allegorischer Prologe inszeniert, die an den Herrscher gerichtet waren. Die Tradition solcher Aufführungen entwickelte sich im russischen Hoftheater in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Tänzerische Episoden wechselten sich mit Chören ab, deren Text von A. I. Kluschin, einem bekannten Dramatiker seiner Zeit, geschrieben wurde, der 1801 zum Theaterzensor und Direktor der russischen Truppe ernannt wurde.

Der Anlass für die Komposition des ersten dieser Ballette war die Krönung des neuen Zaren Alexander I. Allerdings wurde es offenbar nicht während der Krönungsfeierlichkeiten selbst aufgeführt, die traditionell in Moskau stattfanden. Das Ballett wurde am 25. September 1801 in St. Petersburg aufgeführt, kurz nachdem die sechsmonatige Trauerzeit, die im Zusammenhang mit dem Tod von Paul I. ausgerufen worden war, aufgehoben worden war⁶.

⁶ In einigen Quellen (A. W. Karatygins „Zeitschrift des Theaters“, P. N. Arapows „Chronik des russischen Theaters“) wird dieses Ballett fälschlicherweise „Der Genius der Güte“ genannt. Der letztgenannte Titel gehört jedoch zu einem anderen Werk desselben Genres, über dessen Autoren und Produzenten wir keine genauen Informationen haben. Der wahre Titel der Aufführung vom 25. September 1801 wurde von A. A. Stepanow auf der Grundlage eines Entwurfs seines Briefes an den Direktor der kaiserlichen Theater, A. L. Naryschkin, der im Walberch-Archiv aufbewahrt wird, und des unten zitierten Tagebucheintrags ermittelt (siehe: 28, 69-70).

Nach den Kritiken der Zeitgenossen zu urteilen, war die Aufführung, die in einer prächtigen Ausstattung von P. Gonzaga stattfand, ein Publikumserfolg.

Das zweite Ballett von Walberch und Dawydow wurde am 30. August 1802 im Bolschoi-Theater in St. Petersburg anlässlich des Namenspatrons von Alexander I. aufgeführt. Im Gegensatz zur feierlichen Uraufführung hat das Ballett „Der Triumph der Dankbarkeit“ den Charakter einer idyllischen Pastorale. In einem blumenreichen Tal vor dem Tempel des Apollo - des Schutzpatrons der Künste - schmücken junge Männer und Frauen mit Gesang und Tanz den Altar mit Blumen. Plötzlich erscheint die Figur eines geflüchteten Hirten, der von einer langen Reise zurückkehrt (diese Rolle wurde von Walberch selbst gespielt). Er hat nichts, was er dem Sonnengott opfern könnte, also opfert er sein eigenes Herz. Die Symbolik der Handlung war klar genug. Das Ballett endet mit einem Lobgesang auf die Worte des gleichen Kluschin und allgemeinem Freudentanz.

Die Musik der Ballette ist stilistisch heterogen. In den Chören der Lobeshymnen ist, wie P. W. Gratschow zu Recht bemerkt hat (60, 265), der Einfluss von Sarti formellen und feierlichen Kompositionen zu spüren, obwohl die von Dawydow verwendeten Mittel vergleichsweise bescheiden sind (klassisches gepaartes Orchester ohne Posaunen). Auffallend ist die Fülle von Fanfarenwendungen und raschen Jubelpassagen (so sind z. B. die Nr. 6 und 9 in „Die gekrönte Seiligkeit“ in der Tonart D-Dur geschrieben, mit denselben anfänglichen orchestralen Tutti-Passagen auf den Stufen des Tonika-Dreiklangs, dem Tempo des Allegro con brio). Es ist unmöglich, sich ein vollständiges Bild von diesen Nummern zu machen, da die Chorpartien ⁷ fehlen, aber aller Wahrscheinlichkeit nach standen sie Dawydows festlichen Chorkonzerten auf geistliche Texte nahe.

⁷ Nur die Orchesterstimmen beider Ballette sind ohne den Nachnamen des Komponisten (ZMB) überliefert, aber Walberchs Tagebuchnotizen, Plakate und das gedruckte Libretto bestätigen Dawydows Urhebererschaft.

Daneben finden sich sowohl in „Die gekrönte Seiligkeit“ als auch in „Der Triumph der Dankbarkeit“ ansprechende Episoden, die sich durch Subtilität und Eleganz der Darstellung auszeichnen. Die Tanznummern haben größtenteils einen ausgeprägten Genrecharakter. Dawydow greift in ihnen oft auf rhythmische Formeln im $\frac{6}{8}$ -Takt des Farandole-Typs zurück, manchmal gibt es aber auch typisch russische Wendungen.

Das erste Ballett wird von einer ziemlich ausgedehnten Ouvertüre eingeleitet, die einen leichten, bewegenden Charakter hat, der den klassischen Traditionen entspricht. Ohne jegliche Originalität zeugt es vom guten Gefühl des Komponisten für Proportionen und von seiner freien Beherrschung der Mittel zur thematischen Entwicklung.

Das zweite Ballett von Walberch und Dawydow ist sowohl szenisch als auch musikalisch abwechslungsreicher. Es wird von einer zurückhaltenden, innigen Lyrik von konzentrierter, meditativer Natur beherrscht. Hier ist eine ähnliche Episode (Nr. 1) mit einer edlen, plastischen Melodie, die an Mozarts lyrische Themen erinnert (Beispiel 57).

Ihm in Ausdrucksstruktur und Melodieführung sehr ähnlich ist die Szene der Gabenbereitung auf dem Altar des Apollo (Nr. 8, Largo, Es-Dur).

In der Episode des Dankgebets der Hirten wird eine schlichte Hirtenmelodie warm vom Horn, dann von der Klarinette intoniert und nur von vereinzelt Pizzicato-Geigenklängen begleitet (Beispiel 58).

Dann gesellen sich die Flöte und zwei Oboen zu den Soloinstrumenten, und es folgt ein lebhafter Appell von Stimmen, die sich zu einem polyphonen Ganzen vereinen. Das Ballett schließt mit einem allgemeinen Tanz, der Freude und Jubel ausdrückt.

Nachdem er seine Tätigkeit als Theaterkomponist mit der Komposition von zwei Balletten begonnen hatte, schuf Dawydow in der Folge keine bedeutenden Werke in diesem Genre. Im Jahr 1804 wurde das Ballett „Graf Kastelli oder Der verletzte Bruder“ mit Musik von drei Komponisten aufgeführt: Sarti, Martin-y-Soler und Dawydow. Einer von ihnen war zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben, der andere lebte noch in seinem Jahrhundert, hatte aber schon lange keine Musik mehr komponiert. Dawydows Rolle war weniger die eines Autors als die eines Kompilators, der auf der Grundlage bereits geschriebener Werke eine Gattung von Pasticcio schuf. Auch die Musik des Balletts „Der Triumph des Sieges“, das eine der patriotischen Antworten auf die Ereignisse des Vaterländischen Krieges von 1812 war, war für ihn ein Werk in Arbeit.

Einen noch bedeutenderen Beitrag leistete Dawydow zur Entwicklung anderer Theatergattungen: Oper, Tragödie auf Musik, Divertissement. Der beispiellose Erfolg von „Rusalka“ auf der russischen Bühne ist untrennbar mit seinem Namen verbunden. Für den ersten Teil dieses Opernzyklus (1803), der auf einer freien Übersetzung des beliebten Wiener Singspiels „Donauweibchen“ („Das Donaumädchen“) beruhte, schrieb Dawydow mehrere Einschübe, während die Musik im dritten und vierten Teil ganz von ihm stammte ⁸.

⁸ Zum zweiten Satz wurden von Cavos zusätzliche Nummern geschrieben.

Die Notwendigkeit, zusätzliche Nummern in die Partitur des österreichischen Komponisten F. Kauer einzufügen, ergab sich aus der Tatsache, dass der Übersetzer N. S. Krasnopolski die Handlung aus der Nähe der Donau an die Ufer des Dnjepr, in die halblegendäre Epoche des alten Russlands, verlegte und die Musik zumindest einige Andeutungen von „Lokalkolorit“ enthalten musste.

Dawydows Arie der Lesta, der Königin der Meerjungfrauen, basiert auf der Melodie des ukrainischen Volksliedes „Ein Kosak ritt über die Donau“ ⁹.

⁹ Ukrainische Volksmelodien werden auch in den späteren Teilen dieser Operntetralogie häufig verwendet.

Die Liedmelodie, die in vielen Bearbeitungen und Transkriptionen weithin bekannt ist, erhält hier neue, besondere Züge. „In Dawydows Händen diente dieses einfache Lied als Grundlage für die Schaffung eines ziemlich großen, meisterhaft geplanten und dramatisch gespannten Stücks“ (170, 138). Der Komponist harmonisiert nicht einfach,

sondern entwickelt die Volksmelodie kreativ weiter, interpretiert sie neu und verleiht ihr einen lebendigen, pathetischen Ausdruck. Eine solche Freiheit im Umgang mit volksliedhaftem Material ist auch für viele spätere Werke Dawydows charakteristisch. Neben dieser Nummer schrieb Dawydow im ersten Teil von „Rusalka“ zwei Arien für den Stallburschen des Fürsten Tarabar: „Warum solche Wunder tun, warum Streiche spielen“ im Geiste der Polonaise und „Junge Schönheiten, eine Verlockung für Männer“.

Der dritte Teil von „Rusalka“ kam 1805 auf die Bühne, als Dawydow bereits seit über einem Jahr aus dem Dienst der Theaterdirektion ausgeschieden war. Die Bescheinigung, die dem Komponisten am 16. April 1804 ausgestellt wurde, verweist auf sein eigenes Gesuch, in dem er schrieb, „dass er wegen der ununterbrochenen Arbeit, die er in seinem Amt geleistet hatte, und wegen seiner schwachen Gesundheit nicht mehr in der Lage sei, den Dienst zu verrichten“, und darum bat, „von nun an, bis zu seiner Genesung, aus der Abteilung der Theaterdirektion entlassen zu werden“ (170, 163).

Ob der Grund für Dawydows Ausscheiden aus dem Dienst seine schlechte Gesundheit war oder ob es sich um einen erzwungenen Schritt seinerseits handelte, ist schwer zu sagen. Aber es ist unmöglich, nicht zu bemerken, dass seine Position im Theater ab Herbst 1803 bereits sehr zweideutig war, denn noch vor Ablauf seines Vertrags beeilte sich die Direktion, einen ähnlichen Vertrag mit Cavos abzuschließen, der Dawydows Platz als Kapellmeister der russischen Oper einnahm.

Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Dawydow bereits einen Ruf und eine Autorität als talentierter Komponist erworben, und verschiedene Institutionen wandten sich mit Aufträgen für die Aufführung wichtiger Werke an ihn. Im Frühjahr 1804 schrieb er die Kantate „Die Freude der russischen Musen“ nach einem Text von I. A. Dmitrewski anlässlich der Eröffnung des neuen Gebäudes der Russischen Akademie und ein Jahr später eine Hymne für die Grundsteinlegung des Gebäudes der St. Petersburger Börse auf der Wassiljewski-Insel (Text von I. P. Pnin) ¹⁰.

¹⁰ Die Urheberschaft Dawydows an diesen beiden Werken wurde von Fedorowskaja nachgewiesen (207, 53-54). Ihre Musik ist nicht erhalten geblieben.

Zur gleichen Zeit wurde der dritte Teil der „Rusalka“ komponiert, der zu einem der Höhepunkte im Schaffen des Komponisten werden sollte.

Das Libretto dieses Teils, das von demselben Krasnopolski stammt, unterscheidet sich kaum von den beiden vorangegangenen Teilen. Krasnopolski setzt dieselbe Handlung fort und vermischt leicht und gedankenlos das Wunderbare mit dem Gewöhnlichen, das Fantastische mit vulgärer Possenreißerei und manchmal sogar mit billigen Zirkuskunststücken. Auch das Libretto bewegt sich auf einem niedrigen Niveau, was den literarischen Geschmack betrifft. Aber Dawydow gelingt es, die Geschichte zu veredeln, die Bilder der Hauptfiguren zu opernhaft zu gestalten und ihnen lebendige menschliche Züge zu verleihen. Das Drama um das verlassene Bauernmädchen Lesta, die zu einer mächtigen Herrscherin der Nixen geworden ist, und ihren ehemaligen Geliebten, Fürst Widostan von Polozk, der, nachdem er die ihr ebenbürtige Frau geheiratet hat, seine erste Liebe nicht vergessen kann, wird in der Musik mit mitreißender Kraft wiedergegeben. Die musikalischen Mittel, die Dawydow hier einsetzt, sind viel reichhaltiger als im ersten Teil. Indem er die Formen der Oper erweitert, deckt der Komponist ganze große Szenen mit einer ununterbrochenen musikalischen Entwicklung ab.

Der Komponist konnte jedoch nicht alle Unzulänglichkeiten des Librettos vollständig überwinden. „Rusalka“ entpuppte sich als ein in sich widersprüchliches Werk, das drei

verschiedene Pläne miteinander verbindet: das magisch-phantastische, das den Hauch der Romantik atmet, das real-psychologische und das buffoartige. Und während die ersten beiden ständig miteinander interagieren und das Echte, Reale nicht immer von der märchenhaften Fiktion zu trennen ist, wird das Dritte manchmal als etwas Lästiges empfunden, das von außen eindringt und den poetischen Reiz der phantastischen Bilder zunichte macht.

Das Orchester spielt eine wichtige Rolle in der Oper. In der Partitur der „Rusalka“ sind viele subtile Klangfarbenentdeckungen verstreut, die sich bestimmten expressiven oder bildhaften Aufgaben unterordnen. Dawydows Meisterschaft in der Orchestermalerei zeigt sich besonders in den ausgedehnten und üppig gemalten Naturbildern, wobei der Komponist mit bescheidenen Mitteln eine beeindruckende Wirkung erzielt. Er verwendet das klassisch gepaarte Orchester und greift nur ausnahmsweise auf besondere Klangfarben zurück, wie etwa die Glasharmonika in der kleinen instrumentalen Episode aus dem ersten Akt, die die Klänge aus dem Unterwasserreich von Lesta zu vermitteln scheint ¹¹.

¹¹ Diese Passage wird vollständig von A. S. Rabinowitsch (170, 213-220) zitiert.

Die Oper beginnt ungewöhnlich. Die recht lange Orchestereinleitung, die die Ouvertüre ersetzt, zeichnet das Bild eines Sturms und Gewitters an den Ufern des Dnjepr, wo Widostan ankommt, angezogen von seiner erneuten Leidenschaft für seine ehemalige Geliebte. Dann setzt der Chor mit Worten ein, die aus der Feder von Tredjakowski stammen („Donnernde Kabeljaue knistern, Regen strömt aus den Wolken wie ein Fluss“), während das Orchester dasselbe Material weiter ausarbeitet. Erst als Widostan mit seinen ständigen Begleitern Kiphar, Ostanos und Tarabar erscheint, legt sich das Unwetter allmählich. Die gesamte Szene schließt mit einer leuchtenden pastoralen Episode, in der das Orchester die ruhige, sanfte Natur darstellt, die nach dem Regen zum Leben erwacht ist.

Das Bild von Gewittern und Stürmen war eines der beliebtesten Themen in der französischen komischen Oper des 18. Jahrhunderts. Man kann zum Beispiel auf das Bild eines Gewitters zu Beginn des vierten Aktes von Monsignys in Russland bekannter Oper „La belle Arsène“ verweisen. Dieses und ähnliche Beispiele sind jedoch in Bezug auf Umfang und Ausdruckskraft dem „Gewitter“ aus Dawydows „Rusalka“ weit unterlegen. Besonders bemerkenswert ist die Geschlossenheit und Einheit dieser Szene, die durch die kontinuierliche symphonische Entwicklung und die Beständigkeit der Tonalität von h-Moll bis zum hell und klar klingenden D-Dur entsteht.

Der zweite Akt, der beste der Oper, zeichnet sich durch seine Vollständigkeit und Farbigkeit aus. Er beginnt mit einer großen Szene von Lesta und den Meerjungfrauen, die in der Dunkelheit der Nacht vom Grund des Flusses aufsteigen, unsichtbar für die Menschen, und im fahlen Mondlicht frei ihren Spielen und Vergnügungen frönen ¹².

¹² Die Szene ist vollständig herausgegeben (96, 42-68).

Einige Takte der Orchestereinleitung mit der sanft wiegenden Figur der Streicher (man denkt an Schuberts „Barkarole“) in der sanft klingenden Tonart Es-Dur ¹³ umreißen diese typisch romantische Landschaft, die von einer Stimmung der Stille und des träumerischen Friedens durchdrungen ist.

¹³ Diese auf Lesta fixierte Tonalität wird in dem Duett zwischen Ostan und Kiphar aus dem ersten Akt angedeutet: „In den Wassern des Dnjepr wohnt die uns gnädige Göttin“.

Auf den ersten Nixenchor folgt ein weiterer in B-Dur, der den Charakter einer Barkarole hat. Seine Einleitung, die für zwei Klarinetten, Horn und Fagott geschrieben ist und zu der sich einige kurze Flötenphrasen in hoher Lage gesellen, zeichnet sich durch einen sehr weichen und gleichzeitig etwas kalten Klang aus (Beispiel 59).

Die Klarinette und die Flöte, die die Melodie mit fließenden Figurationen umflechten, begleiten auch den Chor selbst.

Lestas Abgang wird von einer feierlichen und gemächlichen Musik (wiederum in Es-Dur) mit einem ausdrucksstarken Dialog zwischen dem Solo-Horn und der Klarinette begleitet. Mit den ersten Worten der Heldin der Oper („Im Schatten des Baumes ist hier meine Trauer heilig, erkennt sie, Schwestern“) ändert sich jedoch der Charakter der Musik. Hier haben wir nicht mehr die majestätische Königin der Dnjepr-Wasser vor uns, sondern eine leidende, verlassene Frau, die ihre früheren Gefühle nicht unterdrücken kann. Ihr Bericht über ihre unglückliche Liebe hat den Charakter eines dramatischen begleiteten Rezitativs, wobei die Dur-Tonalität durch eine Moll-Parallele ersetzt wird (wie in der Arie aus dem ersten Satz „Du willst uns nie treu bleiben“ in pathetischem c-Moll), die Bewegung wird unruhig und der rhythmische Pulsschlag wird häufiger. Als Antwort auf Lestas Geständnis erklingt ein Chor von Nixen, die ihre Freundin und Herrin trösten. Die empfindsame Melodie und die Struktur des Chors, die auf der parallelen Bewegung der Stimmen in der Sexte oder Terz beruhen, bringen ihn in die Nähe von Beispielen aus der Alltagsmusik der damaligen Zeit.

Lesta wird jedoch erneut an ihre Pflicht als Hüterin des Familienherdes erinnert. Sie ist besorgt darüber, dass Widostan ihrer jungen Frau Miloslawa gegenüber kalt ist und sich von ihr distanziert. „Von diesem Augenblick an“, sagt die Nixe, „wird die Prüfung beginnen, um den unglücklichen Gatten mit dem Schicksal zu versöhnen“. In diesem Teil greift der Komponist auf das Mittel des Melodrams zurück, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Russland sehr bekannt war, aber erst von Dawydow in der Oper eingeführt wurde ¹⁴.

¹⁴ Bereits im Anschluss an Dawydow führte Cavos das Melodrama in einigen Szenen der Oper „Ilja der Recke“ ein.

Auf Lestas Kommando wird die Dunkelheit der Nacht vertrieben und die Strahlen der aufgehenden Sonne erhellen die erwachende Natur. Aus dem Reich der geheimnisvollen Phantasie wird die Handlung in die reale menschliche Welt verlegt. Die Morgendämmerung wird durch ein poetisches Orchesterbild vermittelt, vor dessen Hintergrund der Chor der Meerjungfrauen zu hören ist: „Die Sonne ist nun auf dem Weg, die düstere Nacht verschwindet hier“. Die Aufmerksamkeit wird auf die transparente, spitzenartige orchestrale Struktur gelenkt, die auf einer subtilen Verflechtung unabhängiger melodischer Linien in den Holzbläsern und Streichern beruht. Die allmähliche Verdichtung der Struktur wird von einer Zunahme der Klangfülle begleitet, die zum Ende hin wieder abnimmt und verklingt. Diese Episode, die die gesamte große Eröffnungsszene des zweiten Aktes abschließt, kann als weitere Bestätigung für Dawydows herausragendes orchestrales und koloristisches Talent dienen.

Nicht weniger bemerkenswert ist die folgende g-Moll-Arie von Widostan, „O Orte, angenehme Orte! Ich komme zu euch in Trauer“¹⁵.

¹⁵ Man beachte, dass die g-Moll-Tonalität sporadisch in Lestas Monolog nach den Worten „Das ist Widostan!“ mit dem Klang eines Jagdhorns auftritt (eine Fünf-Takt-Struktur im Andante-Tempo, die intonatorisch an eine Arie erinnert). Dies ist ein Beispiel für die klangliche Verbindung aus der Ferne, die Dawydow zwischen entfernten Episoden der Oper herstellt.

Die Assoziation mit dem Monolog des Fürsten aus Puschkins „Rusalka“ ist mehr als einmal angemerkt worden: „Unwillkürlich zieht mich eine unbekannte Kraft an diese traurigen Gestade“. Die Musik der Arie ist voller echter Sehnsucht, Bedauern und Reue. Sie ist von der Form her breit angelegt und für einen Sänger mit großen stimmlichen Möglichkeiten und guter Gesangstechnik gedacht ¹⁶.

¹⁶ Der Komponist schrieb die Rolle des Widostan, offenbar in Erwartung der hervorragenden stimmlichen Daten von W. M. Samoilow, dem ersten Interpreten dieser Rolle im dritten Teil der „Rusalka“.

Die Arie ist auf dem kontrastreichen Nebeneinander des elegischen Adagio und des schnellen dramatischen Allegro agitato aufgebaut. Besonders ausdrucksstark ist der erste Teil, der auf der Melodie des im frühen 19. Jahrhundert beliebten Stadtlieses „Schwebe höher, steige auf, blauflügelige Taube“ basiert. Dawydow entwickelt sie frei und verändert die Intonation der Melodie, wodurch sie einen betont expressiven und schwermütigen Charakter erhält ¹⁷.

¹⁷ Siehe die Analyse der Arie (170, 140-141). In Sammlungen von Volksliedern aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert (Trutowski, Lwow-Pratsch, Kaschin) finden wir den Text dieses Liedes nicht, der in einigen Fällen N. P. Nikolew, in anderen A. F. Mersljakow zugeschrieben wird. Der Autor der Melodie könnte laut B. L. Wolman A. D. Schilin gewesen sein (178, 307).

Die Orchesterbegleitung wird von einem wenig benutzten Englischhorn begleitet, das mit der Stimme ein ausdrucksvolles Duett bildet. Der zweite, aufgeregt-dramatische Teil der Arie ist vom Material her eher gewöhnlich und lässt lebendige Originalität vermissen.

Auch die übrigen Nummern dieser Handlung sind in einem ernsten, lyrisch durchdringenden Ton gehalten, und in Ostanas Arie „Die Stimme der Trompete ruft alle zum Kampf“, die von Fanfaren des Orchesters begleitet wird, sind sogar heroische Töne zu hören. Besonders hervorzuheben sind die Duette von Lesta und Widostan, „Ein leidenschaftliches Herz kann die Rache nicht in sich selbst nähren“, und das Schlusstrio von Lesta, Widostan und Tarabar, dessen Mitglieder ein Bündnis der Freundschaft und Treue schließen. Die äußeren Abschnitte des Adagio ma non troppo-Trios, die den leichteren und beweglicheren Mittelteil einrahmen, gehören zu den besten Beispielen für Dawydows sanfte, melancholisch gefärbte Lyrik. Interessant ist die Ähnlichkeit der Grundmelodie dieses Adagios mit dem später von Dawydow komponierten und im städtischen Leben äußerst populären Lied „In der Mitte der Talebene“ ¹⁸.

¹⁸ Auf diese Ähnlichkeit wurde von A. S. Rabinowitsch (170, 145), P. W. Gratschew (60, 279) und J. I. Kann-Nowikowa (96, 18) hingewiesen.

Das Thema spielt sich in der Bassstimme von Tarabar ab, die von einem Sopranunterton begleitet wird, während der Tenor hauptsächlich die Rolle des Ausfüllers im mittleren Register spielt (Beispiel 60).

Der zweite Akt der Oper, der von der Stimmung her am kohärentesten und nachhaltigsten ist, enthält fast keine Elemente billiger Komik, die von der dramaturgischen Haupthandlung ablenken. Der erste und dritte Akt weisen keine solche innere Einheit auf. Neben ausdrucksstarken Episoden lyrischer oder magisch-fantastischer Art enthalten sie zahlreiche plumpe komische Szenen, die für einen weniger strengen und anspruchsvollen Geschmack bestimmt sind.

Die Protagonisten mit ihrer inneren Zerrissenheit und ihren komplexen Gefühlskämpfen rücken in den Hintergrund, während die Narrenfigur Tarabar im Mittelpunkt steht. Im ersten Akt hat Tarabar eine große Arie, in der mit parodistischen Mitteln das Zittern und Beben des feigen Helden beim Anblick seltsamer phantastischer Kreaturen dargestellt wird. Das Vorbild für diese episodische Arie könnte die komische Arie der Foletta aus Fomins „Die Amerikaner“ gewesen sein (sogar der Tonartenplan stimmt überein: d-Moll - D-Dur). Eine ähnliche Situation wurde später in der Szene und dem Rondo Farlaf aus dem zweiten Akt von Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ brillant verkörpert. Die Handlung endet mit Tarabars Szene mit den Meerjungfrauen, die die Gestalt von Bauernmädchen annehmen, die am Fluss Wäsche waschen. Bei dem Versuch, mit ihnen zu flirten, wird Tarabar zu Recht bestraft und verspottet. Im dritten Akt wird die Komik durch Tarabars grobes Gezänk mit seiner Frau Ratima und die Szene, in der sie auf Lestas Befehl in den Fluss geworfen werden, um sie zur Vernunft zu bringen, während sie hilflos im Wasser treiben und um Gnade betteln, und schließlich durch einen Chor phantastischer Ungeheuer mit einem Text, der aus einer bedeutungslosen Reihe von Silben besteht, erzeugt.

All dies steht in krassem Widerspruch zur romantischen Atmosphäre des zweiten Aktes und bringt die Entwicklung der Handlung in keiner Weise voran. Erst ganz am Ende macht ein plötzlicher Donnerschlag dem hektischen Treiben ein Ende: es wird Nacht, und aus den Tiefen des Flusses ertönt ein Chor von Meerjungfrauen, die den Willen der Götter verkünden: „Habe Mut, Widostan, und fürchte dich nicht, versuche, deine Gattin zu finden, sie wohnt in den Hallen von Lesta und wartet auf deine Ankunft“.

Lesta selbst tritt in den extremen Akten der Oper unter verschiedenen Masken auf, die ihre wahre Identität als mächtige Herrscherin über die Gewässer des Dnjepr und gleichzeitig als tief empfindende, aufopferungsvolle Frau verbergen. So tritt sie im ersten Akt als Wäscherin mit einem Korb voller Wäsche auf und singt eine heitere, lebenslustige Arie „Wir sind freundliche Bauernmädchen, in Vergnügungen, in Spaß verbringen wir unser Alter“ ¹⁹.

¹⁹ Die Arie wurde veröffentlicht (95, 32-41).

Musikalisch steht die Arie lebhaften tänzerischen Volksweisen nahe, obwohl sie kein spezifisches folkloristisches Vorbild hat. Die bewegten Figurationen in den Orchesterritornellen erinnern an typische Techniken des volkstümlichen

Instrumentalspiels. Im dritten Akt singt Lesta eine Arie im Geiste der brillanten und eleganten Polonaise ²⁰ (Beispiel 61).

²⁰ Dawydow greift in „Rusalka“ wiederholt auf diese Gattung zurück. Wir haben bereits auf die Polonaisen-Arie von Tarabar im ersten Teil der Tetralogie hingewiesen. Auch im dritten Teil der Tetralogie hat Tarabar eine Arie in Form einer Polonaise: „Gibt es etwas Schlimmeres auf der Welt als böse und mürrische alte Frauen“.

Musikalisch sind beide Arien nicht ohne Eleganz und Reiz. Aber sie passen nicht gut zu dem romantisch fesselnden Bild eines doppelten Wesens, das sowohl der „jenseitigen“ Fantasiewelt als auch der Welt der lebendigen menschlichen Leidenschaften angehört, das Dawydow im zweiten Akt der Oper so begabt dargestellt hat.

In der Rolle von Lestas junger Tochter, der fröhlichen und unbekümmerten Lida ²¹, überwiegen volkstümliche und alltägliche Anklänge.

²¹ Ein ähnliches Bild wurde von Krylow und Cavos aus „Rusalka“ auf „Ilja der Recke“ übertragen, wo die Tochter der Zauberin Dobrada mit einem ähnlichen Namen Lena genannt wird.

Ihr Aussehen hat nichts Meerjungfrauenhaftes an sich, obwohl sie im Unterwasserreich geboren wurde. Es ist bezeichnend, dass sie im zweiten Akt keine einzige musikalische Nummer erhält. Lidas Rolle ist im letzten Akt am stärksten ausgeprägt, der voller amüsanter und lächerlicher komischer Situationen ist. Hier tritt sie entweder als einfaches Bauernmädchen oder als Spaßvogel auf, der zusammen mit seinen Freunden die ewig streitenden Eheleute Ratima und Tarabar in den Fluss wirft.

Der gesamte Teil von Lida basiert entweder auf echten Volksliedern oder auf Melodien, die Volksliedern sehr nahe kommen. So zum Beispiel das lebhafte und fröhliche Lied „Du altes Weib, halt dich fest, streit nicht mit deinem Mann“, das P. W. Gratschow als „einen selbstbewussten Gopak“ bezeichnet (Beispiel 62).

Auf jede Strophe des nur acht Takte umfassenden Liedes folgt eine Orchesterpartitur, die an schneidige Balalaika-Tonfolgen erinnert.

Lidas anderes Lied im selben Akt, „Mutter lacht gerne über dich, macht gerne Witze“, das sich indirekt auf Lestas Charakterisierung bezieht, basiert auf der Melodie des erfolgreichen Soldatenlieds „Hauptmannstochter, geh nicht um Mitternacht aus“.

Die Hauptschwäche von Dawydows „Rusalka“ liegt in der unzureichend organischen Vermischung der verschiedenen Gattungen. G. R. Derschawin schrieb nach der Aufführung des zweiten Teils dieser „Meerjungfrauen“-Tetralogie an W. W. Kapnist: „... Jetzt ist man hier auf den Geschmack von Scherzoperen gekommen, die mit magischen Dekorationen geschmückt sind und eher die Augen und die Musik als den Geist erfreuen“ (71, 156). Dawydow bemühte sich, die Magie nicht nur zu einem rein dekorativen Rahmen für die komödiantische Handlung auf der Bühne zu machen, sondern zu einem wesentlichen Element des Inhalts der Oper. Dies war auf der Grundlage des ihm angebotenen Librettos nicht vollständig zu verwirklichen²².

²² In Krasnopolskis Libretto wird dieser Teil von „Rusalka“, wie alle anderen, als „komische Oper“ bezeichnet.

Doch trotz seiner Unebenheiten und seines Mangels an innerer Integrität muss Dawydows „Rusalka“ sicherlich als die beste russische Oper des 19. Jahrhunderts anerkannt werden.

Die Uraufführung im Bolschoi-Theater in St. Petersburg am 25. Oktober 1805 unter Beteiligung der besten Kräfte der russischen Operntruppe (Lesta - S. W. Samoilowa, Widostan - W. M. Samoilow, Tarabar - J. S. Worobjew), war Dawydows „Rusalka“ ein großer Erfolg und wurde viele Male wiederholt. Vielleicht war dies der Grund dafür, dass die Direktion Dawydow zu Beginn des folgenden Jahres wieder in seine frühere Position einlud, obwohl die Dauer seiner Arbeit am Theater und dieser Zeit kurz war. Im Jahr 1810 wurde er, wie es in der ihm ausgestellten Bescheinigung heißt, „auf Vorschlag des Oberdirektors des Theaters, des Kämmerers Herrn Alexander L. Naryschkin, ganz aus der Direktion entlassen...“ (170, 164).

In den dreieinhalb Jahren seiner zweiten Amtszeit am Theater schrieb Dawydow neben allerlei laufenden Arbeiten ²³ auch die Musik für mehrere dramatische Produktionen sowie den vierten Teil von „Rusalka“, der sich als der letzte herausstellte und den gesamten Zyklus vervollständigte.

²³ L. A. Fedorowskaja verweist insbesondere auf Dawydows redaktionelle Anmerkungen in der Partitur von A. N. Titows Oper „Die Jungfernfeyer oder Die Hochzeit des Filatkin“, die 1809 aufgeführt wurde (207, 84).

Der dritte Teil enthält in der Tat nicht die Auflösung der Handlung. Widostan, der von seiner Frau getrennt ist, erfährt, dass sie sich in den Unterwasserhallen von Lesta aufhält, und hört die Stimmen von Meerjungfrauen, die ihm die Entscheidung der Götter mitteilen, sich auf die Suche nach Miloslawa zu machen. Dies nahm A. A. Schachowski zum Anlass, einen weiteren Teil zu schreiben, in dem Widostan nach Überwindung aller möglichen Hindernisse und Gefahren seine Frau wiederfindet.

Von der Musik dieses Teils sind nur wenige Fragmente erhalten geblieben: die Ouvertüre, fünf Nummern aus dem ersten Akt, Lidas Lied aus dem zweiten Akt und der Beginn der Szene im Schloss des Zauberers Smejad, in dessen Schloss Miloslawa in Gefangenschaft schmachtet, aus dem dritten Akt ²⁴.

²⁴ Das unvollständige Ergebnis, das aus unterschiedlichen Zahlen besteht, befindet sich im ZMB.

Im Vergleich zum vorigen Teil wurde hier die Bedeutung der einzelnen Teile verändert und die Charaktere mit anderen Eigenschaften versehen. Im Libretto von Schachowski ist Widostan nicht mehr der leidende, geplagte romantische Held, sondern ein tapferer Ritter, der furchtlos in den Kampf gegen böse Zauberkräfte zieht, um seine Frau zu retten. Seine Rolle hat eine entschlossene, heroische Intonation. So erklingt Widostans Arioso zu Beginn des ersten Aktes vor dem Schloss des Smejad (Beispiel 63).

Das Bild von Miloslawa wird dramatisiert, der im dritten Teil eine völlig passive Rolle zugewiesen wird²⁵.

²⁵ Musikalisch ist Miloslawa im dritten Teil der „Rusalka“ in keiner Weise charakterisiert und hat keine Solonummern.

Als Antwort auf die Schikanen und Drohungen von Smejad verkündet Miloslawa voller Stolz: „Ich ziehe dir den Tod vor, ich werde Widostan treu bleiben“ (Beispiel 64).

Die Anfangsphase dieses Fragments ist typisch für eine pathetisch aufgewühlte sentimentale Melodie. Ähnliche Analogien finden sich in Opern von Gretry und anderen Komponisten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.

Der erhaltene Teil der Partitur bricht an dieser Stelle ab, so dass es nicht möglich ist, die weitere Entwicklung von Miloslawas Teil zu verfolgen²⁶.

²⁶ Im Libretto von Schachowski wird Widostan, der sich auf einen Zweikampf mit Smejad einlässt, von dieser besiegt und gefangen genommen. Doch Tarabar tötet den Zauberer mit dem Zauberschwert, das er von Lesta erhalten hat. Die Oper endet mit der glücklichen Vereinigung des Paares.

In diesem Teil wird Lesta ihrer romantischen Aura eines halb phantastischen, halb realen Wesens beraubt, das mit lebendigen, ehrfürchtigen menschlichen Gefühlen ausgestattet ist. Sie erscheint in der Gestalt der Zauberin Tschestana, der Schutzherrin des Familienherdes, die Widostan bei seiner Suche nach Miloslawa den Weg weist und ihn mit Mut und Tapferkeit anspricht. Nur in einer Episode gibt es eine Verbindung zu den magischen Bildern des Unterwasserreichs aus dem dritten Teil. Es handelt sich um Lestas poetisches Arioso mit dem Chor aus der Szene der Begrüßung der aufgehenden Sonne („O Sonne, Wohltäterin des Lichts, komm, lass deinen himmlischen Strahl...“) im ersten Akt. Das geheimnisvolle, träumerisch erleuchtete Kolorit der Musik wird durch die orchestrale Einleitung des Ariosos erreicht. Der Komponist verwendet Mittel, die uns bereits vertraut sind: die Tonalität von Es-Dur, den weichen, gedämpften Klang der Holzbläser und des Horns und das Fehlen einer Streichergruppe (Beispiel 65).

Wie in den vorangegangenen Teilen des Zyklus nehmen die komödiantischen Szenen, die gewöhnlich auf die spannendsten Momente der Handlung folgen, einen großen Raum ein. Die Rolle des Tarabar ist, dem Libretto nach zu urteilen, fast die am stärksten entwickelte und dominierende in der Oper. So tritt Tarabar in der ersten Szene des ersten Aktes zusammen mit Widostan vor dem Schloss des Smejad auf und bedroht zunächst den Zauberer, doch je näher die Gefahr kommt, desto ängstlicher wird er, sucht ein Versteck und schläft schließlich zum Klang von Ratimas Wiegenlied ein. Auf diese Weise wird eine ernste dramatische Situation in einen komödiantischen Plan umgewandelt. Der Librettist greift während der drei Akte der Oper immer wieder auf diese Technik zurück.

Das volkstümliche Element ist hauptsächlich in Lidas Part vertreten. Im erhaltenen Teil der Partitur finden wir drei ihrer Lieder, die entweder auf authentischen Volksmelodien oder auf typischen Volksliedwendungen basieren. Im ersten Akt singt sie in der Gestalt eines fröhlichen jungen Mannes ein flottes, lebenslustiges Lied, das rhythmisch vielen damals beliebten russischen und ukrainischen Melodien sehr ähnlich ist (Beispiel 66).

Die beiden anderen Nummern von Lida basieren auf dem ukrainischen Lied „Oh, meine Mutter schickte mich, grünes Getreide zu ernten“ und dem russischen erweiterten Lied „Über die Berge, über die Berge ging ich“. Beide Lieder waren im städtischen Leben des 18. und frühen 19. Jahrhunderts weit verbreitet und sind in vielen gedruckten und handschriftlichen Sammlungen vertreten.

Bemerkenswert ist die Ouvertüre der Oper, insbesondere ihr langsamer Anfangsteil, in dem das Thema des lyrischen Volksliedes „Du bist ein Kind, ein Waisenkind“ verwendet wird. Diese Episode ist eines der Beispiele für Dawydows subtiles Gespür

für die Eigenheiten der Volksliedstruktur. Die breite, traurige Melodie des Liedes erklingt ausdrucksvoll mit der Oboe, umwoben von den Unterstimmen der Streicher; am Ende des fünften Taktes wird die Melodie vom Fagott und dann wieder von der Oboe aufgegriffen. Alle Orchesterstimmen sind melodisiert und bilden ein leichtes, transparentes mehrstimmiges Gewebe (Beispiel 67).

Weniger interessant ist der Hauptteil der Ouvertüre *Allegro vivo*, die im Geiste heiterer, lebendiger Opernouvertüren italienischer oder französischer Art geschrieben ist.

Der vierte Teil der „Rusalka“ wurde am 10. September 1807 in St. Petersburg uraufgeführt. Zunächst war er ein Erfolg, aber sein Bühnenschicksal war weniger erfolgreich als das des ersten und dritten Teils. Der Grund dafür mag darin liegen, dass das Publikum bereits von der endlosen Wiederholung gleicher oder ähnlicher Situationen, der künstlichen Verlängerung und Ausdehnung der Handlung, der gewollten Komik und den Spielereien gelangweilt war. Dem Libretto von Schachowski fehlt sowohl die naive Einfachheit der ersten beiden „Rusalka“ als auch der poetische Charme der magischen Bilder des dritten Teils.

Soweit man den erhaltenen Fragmenten der Partitur entnehmen kann, ist dieser letzte Teil des überlangen Opernzyklus seinem Vorgänger in Bezug auf die Qualität der Musik unterlegen. Selbst in den besten und gelungensten Momenten der Musik ist mehr Geschick und rein professionelles Vertrauen in die Komposition zu spüren als die unmittelbare Frische der Fiktion.

Die Lebens- und Arbeitsumstände Dawydows waren so, dass es ihm nach „Rusalka“, in dem er sich als interessanter und hochbegabter Opernkomponist erwies, nicht bestimmt war, weitere Opern zu schreiben. Aber er arbeitete weiterhin intensiv und kreativ in anderen Theatergattungen, vor allem im Bereich der Musiktragödie. Dawydow schrieb Chöre und einzelne Orchesterfragmente für die Tragödien „Sumbeka oder der Untergang des Kasaner Königreichs“ von S. N. Glinka (1807)²⁷, „Herodes und Mariamne“ von G. R. Derschawin (1808), „Elektra und Orestes“ von A. N. Grusinzew (1809).

²⁷ Festgestellt von A. N. Glumow auf der Grundlage eines Tagebucheintrags von A. W. Karatygin (64, 71).

Einigen Forschern zufolge (A. N. Glumow, L. A. Fedorowskaja) war er der Komponist der Musik für die Tragödie von W. A. Oserow „Dmitri Donskoi“, deren Inszenierung Anfang 1807 die größte öffentliche Resonanz hervorrief. Diese Annahme wird jedoch weder durch Theaterdokumente noch durch die Aussagen von Zeitgenossen gestützt. Nach einer längeren Pause schrieb Dawydow 1814 auch zwei Chöre für P. A. Korsakows Stück „Amboar und Orengezb oder Die Invasion der Moguln“ (siehe: 54, 71).

Von diesen Werken ist nur ein Teil erhalten geblieben: das ZMB verfügt über die Partitur des Chors „Seht mit freundlicher Milde“ aus „Elektra und Orestes“ sowie über die Orchesterstimmen für „Herodes und Mariamne“²⁸ und „Die Invasion der Moguln“.

²⁸ Der Chor aus „Elektra und Orestes“ wurde von A. S. Rabinowitsch (170, 238- 242) und in der Ausgabe 95, 74-77 veröffentlicht. Fragmente der Musik zu „Herodes und Mariamne“ sind ebenfalls veröffentlicht worden (170, 247-249; 207, 103-105).

Auf die Ouvertüre zu „Dmitri Donskoi“, die sich ebenfalls dort befindet, gehen wir nicht ein, da die Frage nach ihrer Urheberschaft noch geklärt werden muss.

Im Gegensatz zu Koslowkis „rasender Romantik“ mit ihrer Neigung zur lebendigen Bildhaftigkeit des Orchestersatzes und zu scharfen dramatischen Zusammenstößen ist Dawydow in seiner Theatermusik eher zurückhaltend und klassisch. Er neigt eher zu konzentrierter Meditation oder leichter Lyrik als zu starken, heftigen Leidenschaften und emotionalen Explosionen. Der Komponist verwendet in seiner Orchestrierung keine besonderen Mittel, sondern beschränkt sich auf eine normale Doppelbesetzung. Die bescheidene Klangfarbe wird jedoch durch die subtile Schreibweise ausgeglichen. In einigen Episoden von „Herodes und Mariamne“ (Chor „Der Herr kommt – und Rache“ aus dem fünften Akt) ist die Darstellung mit Elementen der Polyphonie durchsetzt.

1810 wurde Dawydow, wie bereits erwähnt, zum zweiten Mal aus den St. Petersburger Theatern entlassen. „Nach der Entlassung „überhaupt aus dem Theater“ verlieren sich die Spuren von Dawydow für mehrere Jahre. Sein Name verschwindet vollständig von den Spielplänen und Theaterankündigungen Trotz umfangreichster Recherchen bleiben die Jahre von 1810 bis Herbst 1813 im Leben von S. I. Dawydow für uns „unklar““, - schreibt L. A. Fedorowskaja (207, 109).

Offensichtlich war der Komponist, der keine Gelegenheit hatte, etwas Größeres zu schaffen, in diesen Jahren mit kleinen „Tagesbeschäftigungen“ befasst - Arrangements, Komposition von Einschüben für verschiedene Theaterproduktionen und so weiter. In solchen Fällen dürfte sein Name nicht auf Plakaten erschienen sein. Erst ab 1814 hörte man ihn wieder im Zusammenhang mit patriotischen Divertissements und Konzerten zur Feier des Sieges der russischen Truppen in dem langen und schwierigen Krieg gegen die Horden Napoleons.

Dawydow schrieb mehrere Lieder für diese öffentlichen Feiern und Jubelkonzerte, die von den berühmtesten Sängern der damaligen Zeit vorgetragen wurden: Sandunowa, Samoilowa, Slow. Sehr beliebt war das Lied „Wo bist du, Falke, schneller Vogel“, das für Sandunowas Konzert in St. Petersburg am 16. März 1814 komponiert wurde. Im Gegensatz zu vielen anderen Werken, die mit den Ereignissen der Kriegsjahre in Verbindung stehen und in denen der Geschmack des offiziellen monarchistischen Hurra-Patriotismus spürbar ist, finden sich in diesem Lied von Dawydow keine Elemente bürokratischer Rhetorik. Der Text des Dichters und Journalisten A. F. Wojekow basiert auf typischen Motiven der Volksklage: Trauer um einen geliebten, im Kampf gefallenen Freund, Klage über ein einsames und unbequemes Leben²⁹.

²⁹ Der Text des Liedes wurde im Jahr 1814 veröffentlicht. Im Jahr 1829 wurden in Moskau die Noten des Liedes in einer Klavierbearbeitung und mit einigen Änderungen im Text gedruckt. Kleine Fragmente davon werden von A. S. Rabinowitsch wiedergegeben (170, 244-245).

Die Melodie des repetitiven Hauptteils enthält leicht erkennbare Reminiszenzen an einige lyrische Volkslieder, aber die Musik wird durch Sequenzen und tonale Abweichungen weiter dramatisiert und erhält einen Charakter betonter romantischer Pathetik, der nicht typisch für das Volksliedschaffen ist.

Im Herbst 1814 zog Dawydow nach Moskau und trat als Musiklehrer in das Büro des Moskauer kaiserlichen Theaters ein. Laut dem am 10. August desselben Jahres unterzeichneten Vertrag sollte er den Schülern der Theaterschule Gesangsunterricht

erteilen, sie auf die Aufführungen auf der Bühne vorbereiten, die Rollen verteilen, „und auch, wenn der Intendant oder das Büro beschließt, eine Arie, ein Lied oder eine andere Komposition in einer alten Oper zu ändern oder einzufügen, ist er, Herr Dawydow, verpflichtet, die Stimmen und Musik auf Anweisung des Intendanten oder des Büros zu machen“ (207, 126).

Der Vertrag gab Dawydow das Recht, „zu seinem Nutzen neue Musik für eine vollständige Oper in einem, zwei oder drei Akten zu komponieren“ und ein jährliches Konzert während der Großen Fastenzeit zu geben, wobei die Räumlichkeiten und das Orchester des Theaters kostenlos genutzt werden durften.

Es ist schwer zu beantworten, warum Dawydow während seiner Moskauer Zeit keine einzige Oper komponiert hat. Andererseits schrieb er eine große Anzahl kleinerer Werke verschiedener Art, die für die Aufführung im Theater oder auf der Konzertbühne bestimmt waren. Nicht alle Werke, die auf Plakaten und in Zeitungsanzeigen erwähnt werden, sind uns überliefert. Einige von ihnen sind unwiederbringlich verloren gegangen, andere haben sich vielleicht in Archiven angesiedelt, die noch nicht sortiert und systematisiert sind.

In diesen Jahren wurde Dawydows Neigung zu russischen Volksliedern besonders stark, was durch die allgemeine Atmosphäre des Moskauer Lebens mit seinem Patriarchat und seinen festen Grundlagen begünstigt worden sein könnte.

Die berühmten Moskauer Festivals in Sokolniki, unter Nowinski, auf den Sperlingshügeln und im Marjina-Hain dienten als Grundlage für Dawydows Divertissements, deren Musik größtenteils auf volksliedhaftem Material beruhte.

Die Gattung des Divertissements, die in den Jahren 1812-1814 als direkte Reaktion auf die militärischen Ereignisse jener Jahre entstanden war, verlor in der Folgezeit viel von ihrer patriotischen Ausrichtung. Ihr Inhalt wird zu friedlichen Bildern des Volkslebens, zu Liedern, Tänzen und Spielen, die auf einer primitiven dramaturgischen Handlung aufgereiht sind. Nur manchmal finden sich Anklänge an die heroischen Kriegszüge der nicht allzu fernen Vergangenheit.

Besonders großen Erfolg unter den Divertissements Dawydows hatte „Semik oder Spaziergänge im Marjina-Hain“, das am 26. Januar 1815 erstmals auf der Bühne des Moskauer Theaters gezeigt wurde und nur bis Anfang Juni desselben Jahres fünfzehn Mal über die Bühne ging. Bald nach der Moskauer Premiere wurde „Semik“ auch in St. Petersburg aufgeführt und blieb lange Zeit auf den Theaterplakaten hängen. Gleichzeitig wurde die Komposition des Stücks teilweise geändert, einige Nummern wurden gestrichen, andere wurden hinzugefügt ³⁰.

³⁰ Das ZMB verfügt über die Partitur, den Partiturteil und die Orchesterstimmen des Divertissements, die in Zusammensetzung und Nummernfolge nicht ganz identisch sind. Vor Beginn der Aufführung wurde auf der Petersburger Bühne Cavo's Overtüre zur Oper „Das Treffen der Ungebetenen“, in der Regel von A. N. Titow, aufgeführt, wie in der Partitur angegeben. Ende der 20er Jahre wurde die berühmte „Nachtigall“ von Aljabjew in „Semik“ eingeführt (siehe: „Damen-Journal“, 1828, Teil 23, Nr. 13, S. 43-44).

Die besten Gesangs- und Ballettgruppen der örtlichen Truppe nahmen an der Moskauer Produktion von „Semik“ teil. Die Tänze wurden von dem Meister des charakteristischen Tanzes, dem Choreografen I. M. Ablez, choreografiert. Außerdem nahmen der berühmte Liedermacher Lebedew mit seinem Chor und eine Gruppe von Interpreten auf Volksinstrumenten an der Aufführung teil ³¹.

³¹ Die „Moskauer Wedomosti“ vom 23. Januar 1815 enthielt eine ausführliche Liste aller Teilnehmer an der Aufführung. In der Literatur gibt es eine Reihe von Beschreibungen (siehe: 55, 176-177; 104, 127-128; 56, 378-377; 207, 118-124).

Bevor sich der Vorhang hebt, erklingt wie aus weiter Ferne das Lied „Ach, wie im Walde die Maid Beeren pflückte“³², das vom Tenor in Begleitung eines Horns und einem Gudok³³ gesungen und dann vom Chor aufgegriffen wird.

³² In den Sammlungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts finden wir ein solches Lied nicht. Möglicherweise war es nicht wirklich volkstümlich, sondern „im Geiste des Volkes komponiert“.

³³ In der Partitur ist angegeben, dass diese Instrumente ersetzt werden können, nämlich mit Klarinette und Violine.

Diesem breiten, langen Lied folgt direkt ein flottes Tanzlied „Ach, weck mich nicht, junges Mädchen, früh am Morgen“, das mit der gleichen Begleitung gesungen wird³⁴.

³⁴ Dieses Lied erscheint zum ersten Mal in der Sammlung von D. N. Kaschin aus dem Jahr 1834, aber es war offenbar schon früher im Alltag bekannt.

„Zu diesem Lied“, so die Bemerkung, „tanzen ein Bauer und eine Bäuerin“. Eine ähnliche Art von „Doppellied“ - ausgedehnt und tanzend - sollte später in den Werken der romantischen Komponisten der 30er Jahre weit verbreitet sein. Die große Massenszene, mit der die Aufführung beginnt, endet mit einem allgemeinen Reigen zum Gesang des Liedes „Ach, in dem Feld blüht ein Lindenzweig“.

Einer der Publikumsliebhaber war das Abschiedsduett der jungen Bauern Lisa und Andrej, die sich lieben, zum Thema des Liedes „Warum habe ich dich betrübt“³⁵.

³⁵ Im Duett wird die aus der Sammlung Lwow-Pratscha bekannte Melodie vollständig beibehalten, aber der Text ist, mit Ausnahme der ersten Zeile, anders. In der St. Petersburger Inszenierung wurde diese Nummer durch Cavos' Lied „Mein lieber herzlicher Freund“ ersetzt.

Das Duett der Kosakenfrau und des Kosaken „Die böse Zeit ist vorbei, seht, das ist meine Geliebte“ erinnert an den kürzlichen siegreichen Kriegsabschluss.

Der Chor der von den Schlachtfeldern zurückkehrenden Soldaten, „Was kann für einen Soldaten angenehmer sein als eine Schlacht“, im Geiste eines Marsches mit den patriotischen Worten der letzten Strophe: „Lasst uns, Brüder, freuen, den russischen Zaren preisen, alles wird sich uns unterwerfen, hurra, hurra, hurra!“ Das Finale ist ein Tanz mit dem Chor zu den Worten des Liedes „Wie vor unseren Toren steht ein See mit Wasser“.

Wie aus diesem kurzen Überblick hervorgeht, sind die Handlungsstränge des Divertissements nur leicht angedeutet, das Stück wurde als bunte Folge charakteristischer Tänze und Lieder zu volkstümlichen oder volksnahen Themen wahrgenommen.

Der große Erfolg von „Semik“ veranlasste Ende 1815 die Aufführung von zwei weiteren Stücken in der gleichen Art – „Feier auf den Sperlingsbergen“ (5. Dezember)

und „Filatka und Fedora an der Schaukel bei Nowinski“ (15. Dezember). Im ersten Fall stammte die Musik nur zum Teil von Dawydow, neben ihm waren D. N. Kaschin und I. Kerzelli, Kapellmeister des Moskauer Theaters, an der Komposition beteiligt³⁶.

³⁶ „Moskauer Wedomosti“, 1816, 4. Dezember.

In der Zeitungsankündigung zur Aufführung von „Filat und Fedora“ wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass „vor Beginn dieses Divertissements eine neue Ouvertüre von Herrn Dawydow gespielt wird, die aus dem russischen Lied „Der Falke flog ins Tal“ usw. besteht“³⁷.

³⁷ „Moskauer Wedomosti“, 1815, 8. Dezember.

Aber dieses Werk, wie auch viele andere Werke des Komponisten aus der Moskauer Zeit, sind uns unbekannt.

Die Partitur des Divertissements „Der erste Mai oder Der Spaziergang in Sokolniki“, das am 1. September 1816 in Moskau uraufgeführt wurde, ist erhalten geblieben. Die Aufführung blieb lange Zeit im Repertoire, obwohl ihr Erfolg nicht mit der enormen Popularität von „Semik“ mithalten konnte. Hier finden wir keine Anklänge mehr an militärische Ereignisse, sondern einfach das Bild eines fröhlichen Volksfestes mit Liedern, Tänzen und Reigentänzen. Die Musik bedient sich ausgiebig der Melodien von Volksliedern, die im städtischen Leben üblich sind („In meinem Garten“, „Ach, auf der Brücke, der Brücke“, „Erinnerst du dich an mich, mein Licht“ und andere). Ein parodistisches und karikaturistisches Element wird auch in Form einer Gruppe betrunkenen Deutscher eingeführt, die einen Walzer zum Thema des Liedes „Ach, du lieber Augustin“ singen und tanzen. In der Schlusszene werden drei zuvor gehörte Melodien kombiniert: russische und ukrainische Tänze und ein deutscher Walzer.

Besonders erwähnenswert sind jedoch zwei große Solonummern, die sich durch ihren tief empfundenen emotionalen Ton von dem allgemein unbeschwerten und heiteren Hintergrund des Divertissements abheben: das lyrische Frauenlied „Wenn morgen ein Unwetter kommt“ und das Männerlied „In der Mitte der Talebene“. Beide Lieder gingen als Volkslieder in den Alltag der demokratischen Kreise der Stadtbevölkerung ein und überlebten lange Zeit die Aufführung, für die sie geschaffen wurden.

Die erste dieser Nummern wird in der Partitur als „Russisches Lied“ bezeichnet, obwohl wir in keiner der Folkloresammlungen früherer oder späterer Zeiten ein Lied finden, das zumindest als eine Variante davon angesehen werden könnte. In vielen lyrischen Volksliedern kann man jedoch leicht Analogien zu einigen seiner melodischen Wendungen finden. Daher sollte der Begriff „Russisches Lied“ natürlich in dem Sinne verstanden werden, in dem er im Werk vieler Dichter und Komponisten des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts verwendet wurde, d. h. als ein im Volksgeist komponiertes Lied.

In Bezug auf Tonumfang und Struktur nähert sich Dawydows Lied dem Typus einer Opern- oder Konzertarie an: es ist dreiteilig geschrieben, mit langsamen äußeren Abschnitten und einem schnellen Mittelteil, der diese kontrastiert, was intonatorisch nicht so nahe an volkstümlichen Quellen ist. Im Gegensatz dazu können die äußeren Abschnitte mit ihrem Reichtum an quintmelodischen Passagen und der „mittleren Kadenz“ auf der siebten Naturstufe, die Elemente der harmonischen Variation in die

Melodie einführt, als Beispiel für die tiefe und sensible Einsicht des Komponisten in die Natur des russischen Volksliedes dienen (Beispiel 68).

Das Lied „In der Mitte der Talebene“, das zu einem der Lieblingslieder der russischen demokratischen Intelligenz des 19. Jahrhunderts wurde, hatte ein ungewöhnlich reiches und langes Leben. Es führte zu zahlreichen Varianten und brachte eine Reihe neuer Lieder hervor, die eine leicht erkennbare Verbindung zum Original behielten. Die Melodie des Liedes wurde vom Text getrennt und mit neuen Worten kombiniert, teilweise verändert und umgedeutet. In der Literatur wird auf die offensichtliche melodische Ähnlichkeit des revolutionären Volksliedes „Gequält von schwerer Gefangenschaft“ mit diesem Lied von Dawydow hingewiesen (111, 38-40).

Die Frage, inwieweit man „In der Mitte der Talebene“ als ein Produkt der ursprünglichen Arbeit des Komponisten betrachten kann, hat viele Forscher interessiert. Der Text des Liedes, der A. F. Mersljakow gehört, wurde erstmals 1810 gedruckt. Musikwissenschaftler haben jedoch die Ursprünge seiner Melodie in viel früheren Werken gefunden, die zum Repertoire der Hausmusik gehörten. Insbesondere wurde festgestellt, dass seine anfänglichen melodischen Wendungen fast vollständig mit dem „Russischen Lied“ „Flieg zu meiner Geliebten“ von O. A. Koslowski übereinstimmen (175, 171)³⁸.

³⁸ O. E. Lewaschewa (115, 111-112, 408) hat verschiedene Umwandlungen dieser Melodie in der Vokallyrik des frühen 19. Jahrhunderts nachgewiesen.

J. I. Kann-Nowikowa, Autorin einer speziellen historischen Studie über das Lied „In der Mitte der Talebene“ erweitert die Palette der Analogien und verweist auf eine Reihe von russischen und ukrainischen Volksliedern, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert weit verbreitet waren und dieselben oder sehr ähnliche Wendungen enthalten (96, 8-15).

Die direkte Quelle des von Dawydow in sein Divertissement „Der erste Mai oder Der Spaziergang in Sokolniki“ aufgenommenen Liedes sieht die Forscherin in der Romanze „Die glücklichen Minuten sind vergangen“ von D. N. Kaschin, in der, wie sie schreibt, „der Versuch einer gewissen typischen Verallgemeinerung der Intonationen der Liedtexte des russischen Stadtlebens zu beobachten ist“ (96, 19-21). Obwohl es keinen direkten Hinweis auf die Abhängigkeit des Liedes „In der Mitte der Talebene“ von der Kaschin-Romanze gibt, ist die von Kann-Nowikowa geäußerte Vermutung angesichts der engen Verbindung und Zusammenarbeit zwischen Mersljakow und Kaschin bei der Erarbeitung des Volksliedes recht wahrscheinlich. Es ist auch bekannt, dass Mersljakow, wie Sumarokow, seine Lieder als Werke betrachtete, die speziell für den Gesang und nicht für die Rezitation bestimmt waren, und sie in der Regel „nach dem Gesang“ von Volksliedmustern schuf (121, 32). Auch die Tatsache, dass Mersljakows Gedichte erstmals in einer Sammlung mit dem Titel „Das neueste vollständige russische Volksliederbuch“ gedruckt wurden, die 1810 in Twer erschien, lässt vermuten, dass sie zu diesem Zeitpunkt bereits gesungen wurden und in Kombination mit der später festgelegten Melodie in den Alltag eingingen.

Aber die Frage nach dem Ursprung dieses Liedes ist für uns weniger wichtig als die Bearbeitung durch den Komponisten. In der Art und Weise, wie Dawydow an die Bearbeitung einer bekannten Melodie herangeht, zeigt sich die Originalität seines kreativen Denkens. Im strengen Sinne des Wortes kann man es nicht einmal als Arrangement bezeichnen. Dawydow nimmt eine Volksmelodie oder eine volkstümlich gewordene Melodie und schafft auf ihrer Grundlage ein eigenes, ziemlich

ausgedehntes Werk. So wird aus einem Lied, dessen Melodie sich in den Rahmen einer achttaktigen Struktur einfügt, ein dramatischer Monolog, der ein hohes Maß an emotionaler Spannung erreicht.

Das Gedicht von Mersljakow unterscheidet sich von seinen anderen „Russischen Liedern“ durch seinen persönlicheren, subjektiven Charakter, in dem autobiografische Motive auf die Ebene der gesellschaftlichen Verallgemeinerung gehoben werden. Der Held des Liedes ist ein Mann, der sich in seiner Umgebung als Außenseiter fühlt, der einsam ist und keine Resonanz und Sympathie für seine Bestrebungen findet. Dieses Bild stand Dawydow wahrscheinlich nahe. Er hat zwar die Strophen weggelassen, in denen der Gedanke der sozialen Einsamkeit am deutlichsten zum Ausdruck kommt, aber das Hauptpathos des Gedichts wird in der Musik mit großer Ausdruckskraft transportiert ³⁹.

³⁹ Dawydow wählte acht der zwölf Strophen des Gedichts von Mersljakow aus: die Strophen 7, 8, 9 und 11 wurden weggelassen.

Bereits in der ersten Strophe wird die Melodie des Liedes dramatisiert, unterstützt durch lebhaft dynamische Kontraste und pathetische Orchesterritornelle (Beispiel 69).

Wie sehr unterscheidet es sich doch von Kaschins zarter, empfindsamer Siciliana, trotz der großen Ähnlichkeit des melodischen Musters! Die Melodie erhält einen männlicheren, aktiveren Charakter durch die Tatsache, dass der Sechs-Takt-Rhythmus, in dem alle Werke, die gewöhnlich als Prototyp des Dawydow-Liedes bezeichnet werden, geschrieben sind, vom Komponisten durch einen Vier-Takt-Rhythmus ersetzt worden ist.

Dadurch, dass die Hauptmelodie nie wörtlich wiederholt wird, wird die Mechanik der Strophenstruktur überwunden. Im Anschluss an den poetischen Text schafft der Komponist eine Reihe von freien Varianten der Liedmelodie. So werden z. B. die Worte „Wird die rote Sonne aufgehen“ zu Beginn der dritten Strophe durch einen leichten Absprung auf den Stufen eines Dominant-Septakkords in Parallel-Dur wiedergegeben, während die letzten beiden Zeilen derselben Strophe, „Das schlechte Wetter wird kommen, wer wird schützen?“, durch eine Abweichung in eine Moll-Subdominante und eine Absenkung der Tonhöhe der Melodie in den letzten Takten gekennzeichnet sind, was ihr eine betont düstere Färbung verleiht (Beispiel 70 a, b).

Das Fehlen von wörtlichen Wiederholungen und die unterschiedlichen Endungen der Strophen tragen dazu bei, sie in größere Abschnitte der Form einzuteilen. Es lassen sich drei solche Abschnitte von ungefähr gleicher Länge unterscheiden. Der erste umfasst die vier Anfangsstrophen und endet in Parallel-Dur. Die abschließende Funktion der vierten Strophe wird durch ihre Verlängerung um zwei Takte mit der Wiederholung der letzten Zeile des Textes hervorgehoben. Der zweite Abschnitt besteht aus drei Strophen, aber diese Unverhältnismäßigkeit wird durch die Erweiterung der siebten Strophe um fast die Hälfte ausgeglichen. Die fünfte Strophe ist nur eine leicht veränderte Wiederholung der ersten. Im weiteren Verlauf steigt die emotionale Spannung jedoch kontinuierlich an, bis sie in einem scharf-dramatischen Schlussakkord mit erhöhter IV. Stufe und Kadenz auf der Vorhaltsstufe gipfelt. (Beispiel 71).

Der dritte Abschnitt umfasst nur eine letzte Strophe des Textes, aber die erneute Wiederholung der gesamten Strophe und ihrer einzelnen Zeilen dehnt diese Struktur auf eine Größe aus, die fast der der beiden vorherigen entspricht. Durch diese

eindringlichen Wiederholungen hebt der Komponist die Schlüsselwörter des Liedes hervor und betont sie:

Nehmt mir das ganze Gold,
Nehmt mir die Ehre zurück;
Gibt mir mein Vaterland,
Gibt mir einen Blick meiner Liebsten!

Der Ausdruck von Gefühlen der Sehnsucht und Einsamkeit erreicht hier seinen Höhepunkt. Bereits zu Beginn dieser Struktur wird die aufsteigende Quartpassage durch eine ausdrucksvollere Moll-Sextett-Passage ersetzt, während sich die Melodie in den letzten Takten zu einem extrem hohen C3-Ton erhebt und mit der für die städtische Lied-Romanze typischen V-VII-I-Wendung endet (Beispiel 72).

Dawydows schöpferische Neuinterpretation dieser volkstümlichen Melodie ist ein äußerst bemerkenswertes und fast einzigartiges Phänomen in der russischen Musik der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts: eine einfache, unscheinbare Melodie erhält den Charakter eines gehobenen romantischen Ausdrucks, der sowohl das Drama der Einsamkeit als auch den leidenschaftlichen Drang nach Glück und einem besseren Leben zum Ausdruck bringt. Das ist es, was das Lied „In der Mitte der Talebene“ der demokratischen russischen Intelligenz so nahe brachte.

Nach dem „Der Spaziergang in Sokolniki“ wurden auf der Moskauer Bühne mehrere weitere Werke Dawydows in der gleichen Art aufgeführt. Dazu gehörten „Das Heiratsversprechen bei der Rückkehr der Krieger in die Heimat“ (uraufgeführt am 26. Januar 1817), „Das Fest der Kolonisten nahe der Hauptstadt“ (19. Oktober 1821) und „Das Erntefest“ (27. April 1823). Keines dieser Werke war jedoch so erfolgreich wie die beiden oben beschriebenen Divertissements. In seinen letzten Lebensjahren nahm die schöpferische Tätigkeit des Komponisten merklich ab, und zuweilen griff er auf seine bereits geschriebene Musik für neue Werke zurück.

Am 9. Mai 1825 verstarb Dawydow. Einige seiner Werke wurden noch in den späten 20er und 30er Jahren aufgeführt. Sein Name wurde jedoch zunehmend von neuen Komponistennamen überschattet. Als Künstler mit zweifellos originellem Talent, als gebildeter und interessanter Meister blieb Dawydow in seinem Schaffen jedoch zu sehr auf den Kreis jener Anforderungen beschränkt, die das musikalische und theatralische Leben des frühen 19. Jahrhunderts an die einheimische Kunst stellte. Daher erwies sich Dawydows Werk in der postdekabristischen Zeit als neue künstlerische Anforderungen aufkamen und die russische Musik eine höhere Entwicklungsstufe erreichte, als „unzeitgemäß“ und wurde bald vergessen.

A. N. TITOW

Neben Koslowski, Dawydow und Cavos spielte ein weiterer Musiker und Komponist, Alexej Nikolajewitsch Titow (1769-1827), eine wichtige Rolle bei der Entwicklung des russischen Musiktheaters im frühen 19. Jahrhundert.

Titows Name war in der fraglichen Epoche in Musikkreisen weithin bekannt. Obwohl er keine schöpferische Persönlichkeit war, leistete er doch einen bedeutenden Beitrag zum russischen Theaterrepertoire und reagierte lebhaft auf die Wünsche des

Publikums. Drei Jahrzehnte lang waren seine Werke auf den Bühnen der Großstadt- und Provinztheater zu sehen.

In der vorhandenen Literatur ist das schöpferische Bild dieses Komponisten noch nicht vollständig erfasst worden¹.

¹ W. A. Prokofjew war der erste, der sich ernsthaft mit der Persönlichkeit und dem Werk von A. N. Titow auseinandersetzte, der einen beträchtlichen Teil seines Schaffens der Sammlung von Materialien über diesen Komponisten und dem Studium seines musikalischen Erbes widmete. Diese Arbeit wurde auf Initiative von B. W. Assafjew durchgeführt (siehe: 90). Einen wichtigen Beitrag zur Erforschung von Titows Werk leistete N. A. Wolper, die ein Kapitel über die Theatermusik des Komponisten in ihre Dissertation aufnahm (37). Die einzelnen Opern von Titow werden in den Dissertationen von M. R. Tscherkaschina-Gubarenko „Historische Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Probleme der Geschichtsinterpretation. Das Schicksal des Genres“ (Kiew, 1983) und S. W. Tyschko „Über die Prinzipien der Umsetzung zeremonieller Folklore in der russischen Oper des 18. bis frühen 19. Jahrhunderts“ (Kiew, 1984) behandelt.

Die spärlichen Informationen, die in musikwissenschaftlichen Werken über Titow zu finden sind, sind nicht ohne Widersprüche und Ungenauigkeiten. In Aufsätzen und Monographien über das Musiktheater wird A. N. Titow meist nur als Autor der Musik für die Operntrilogie („Yam, oder Die Poststation“, „Versammlungen“, „Jungfernfest“) und die Oper „Das sind die Russen oder Der Mut der Kiewer“ genannt. Es gibt kein einziges Werk, das eine vollständige Liste seiner Werke enthält, und die genauen Daten ihrer Komposition sind bei weitem nicht immer bekannt.

Die erhaltenen Manuskripte von A. N. Titows Werken (bis heute wurden einunddreißig Partituren und vierzehn Orchesterstimmensätze von einundzwanzig seiner Werke in Moskauer und Leningrader Depots identifiziert) sowie eine Reihe von Archivmaterialien über ihn und seine Familie ermöglichen es uns, einen neuen Blick auf sein kreatives Vermächtnis zu werfen und den Beitrag des Komponisten zur russischen Musikkultur zu bewerten.

Alexej Nikolajewitsch Titow gehörte zu einer Familie, die in der Geschichte des russischen Musiklebens weithin bekannt ist. Der Stammvater dieser Familie, aus der fünf Komponisten² stammten, war Nikolai Sergejewitsch Titow (Geburtsjahr unbekannt, gestorben 1776), ein bekannter Dichter, Dramatiker und Komponist.

² Gemeint sind N. S. Titows Söhne Alexej Nikolajewitsch (1769-1827), Sergej Nikolajewitsch (1770-1826) und seine Enkel: Nikolai Sergejewitsch 1798-1843), Nikolai Alexejewitsch (1800-1876), Michail Alexejewitsch (1804-1863).

Als großer Theaterliebhaber und Autor mehrerer Komödien gründete er 1766-1769 ein Theaterunternehmen, aus dem das erste Moskauer Volkstheater hervorging, das 1769 an die neuen Besitzer Belmonti und Chinti, dann an Fürst P. W. Urussow und schließlich an den Engländer Maddox überging. Es ist bekannt, dass die Aufführungen auch im Hoftheater von N. S. Titow von dessen Höflingen aufgeführt wurden. In dieser aufgeklärten Familie erbten alle Kinder eine Leidenschaft für die Kunst. Der Älteste von ihnen, Paul, erlangte Anerkennung als Dramatiker und Übersetzer von Theaterstücken. Sergej zeichnete sich durch sein musikalisches Talent aus: er spielte gut Klavier, Bratsche und Cello und komponierte Musik. Als Komponist wurde er vor allem durch sein „tragisches Ballett aus der zeitgenössischen

Wirklichkeit“ „Der neue Werther“ (1799) bekannt. Er war auch für die musikalische Gestaltung von A. Schachowskis berühmter Vaudeville-Oper „Die Bauern oder das Treffen der Ungebetenen“ (1814) verantwortlich, die die Ereignisse des Vaterländischen Krieges widerspiegelte. Doch das strahlendste Schicksal auf diesem Gebiet war Alexej beschieden, für den die Musik zur Lebensaufgabe wurde.

Es gibt nur sehr wenige biografische Daten über A. N. Titow. Er wurde am 12. Juli 1769 geboren, wahrscheinlich in Moskau. In den frühen 90er Jahren ließ er sich in St. Petersburg nieder und stand dem Hof nahe: seine ersten Werke wurden im Eremitage-Theater aufgeführt. Während der Herrschaft von Paul I. diente er in der Kavallerie als Regimentssekretär und hatte 1802 den Rang eines Generalmajors inne. Seine Werke signierte er stets mit „Amateur“: Er betrachtete seine Arbeit offenbar als einen beliebten Zeitvertreib in seinen Mußestunden.

Die Intensität dieser „Muße“ ist jedoch auffällig. Allein die Chronik der ersten Werke Titows ist bezeichnend: am 23. Januar 1802 vollendete er das Melodram „Andromeda und Perseus“, am 15. März desselben Jahres das Melodram „Circe und Odysseus“, ein Jahr später schrieb er die Musik für das Drama „Das Urteil des Königs Salomon“, im Juli 1803 schuf er das Ballett „Blanca“ und im September das Opern-Schauspiel „La statue ou La femme avare“ („Die Statue oder Die geizige Frau“). Diese Werke sind größtenteils nachahmend und eklektisch, aber sie werden mit einer recht professionellen Hand ausgeführt, was uns von der gründlichen musikalischen Ausbildung des Autors überzeugt. Die Namen von Titows Lehrern sind nicht überliefert, aber ihre Existenz steht außer Zweifel.

Nach 1811 in der kreativen Biographie von A. N. Titow kam eine Pause: von Mai 1812 bis Juli 1815 er - im Militärdienst. Diese schwierigen Jahre gingen jedoch nicht spurlos an ihm vorbei; 1815 erschien eine Oper auf den Text von A. J. Knjaschnin „Das sind die Russen, oder Der Mut der Kiewer“ - eine Antwort auf die heroischen Ereignisse jener Jahre. Dieses letzte und offenbar beste Werk, das 1817 aufgeführt wurde, krönte würdig die mehr als zehnjährige Karriere von A. N. Titow in der Musik- und Theaterkunst³.

³ Die Oper „Das Fest der Mogule oder der Triumph des Olympos“ aus dem Jahr 1823 ist ein Pasticcio der früheren Opern Titows.

In den 1820er Jahren ging der „musikalische Staffelstab“ an seine Söhne über, denen er eine gründliche musikalische Ausbildung zukommen ließ⁴.

⁴ Nikolai Alexejewitsch Titow setzte die Traditionen seines Vaters fort und behielt seinen Ruhm bei. Als Schöpfer von „Der heimtückische Freund“, „Die einsame Kiefer“ (dieser Roman wird in I. Turgenjews „Aufzeichnungen eines Jägers“ erwähnt) und „An Morpheus“ wurde er zu einem der populärsten Autoren von Liebesromanen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Forscher S. K. Bulitsch nannte ihn „den Großvater der russischen Romantik“. Einige von N. A. Titows Kompositionen sind bis heute im Konzertrepertoire erhalten geblieben. Seine Vokalttexte bestechen durch ein feines Gespür für poetische Sprache, breiten Gesang und Aufrichtigkeit der Gefühle. Insgesamt schrieb N. A. Titow zwischen 1820 und 1868 mehr als sechzig Romanzen zu russischen und französischen Texten und mehr als dreißig Instrumentaltänze, darunter Walzer, Polkas, Quadrillen und Märsche. Zehn Romanzen seines Bruders Michail Alexejewitsch Titow (u. a. „Sag mir, warum habe ich dich gesehen“, „Ach, ich bin allein auf der Welt“, „Warten“, „Glaube mir nicht“, „Unglücklich“) auf russische und

französische Texte sowie mehrere Salonklavierstücke erschienen im Druck. Ob verträumt und zerbrechlich oder leidenschaftlich und abgehakt, die Romanzen von M. A. Titow sind ebenso melodisch charmant wie die Werke seines älteren Bruders.

Die Söhne von A. N. Titow erinnerten sich gerne an die häufigen musikalischen Abende im Haus ihrer Eltern, bei denen die Gastgeber und Gäste gemeinsam musizierten, Romanzen und Quartette aufführten. Die Titows selbst (Alexej Nikolajewitsch und sein Bruder Sergej) und Gäste (die Brüder Dmitri und Alexander Michailowitsch Dubjanski), aber auch prominente Gäste (der Geiger Lafont, der Cellist Romberg) bildeten das Ensemble. Hier waren regelmäßig der bekannte Pianist und Komponist D. Steibelt, die berühmten Tänzerinnen N. N. Nowizkaja, M. N. Ikonina und J. I. Kolosowa, die Schauspielerin Nymphodora Semjonowa. An Titows Abenden nahmen auch der berühmte Tenor W. M. Samoilow, der Dramatiker A. S. Jakowlew, die Söhne des bedeutenden Literaten des 18. Jahrhunderts J. B. Knjaschnin Boris und Alexander teil.

All diese Daten charakterisieren das Haus von A. N. Titow als eine der größten Brutstätten des musikalischen, theatralischen und literarischen Lebens in St. Petersburg in der Zeit von Mitte der 1810er bis Anfang der 1820er Jahre.

Das schöpferische Leben von A. N. Titow (gestorben am 8. November 1827) war relativ kurz, aber sehr reich und fruchtbar. Er hinterließ zwanzig bedeutende Kompositionen in allen wichtigen Gattungen des Musiktheaters des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts. Die Musik für dramatische Inszenierungen nimmt unter ihnen einen besonderen Platz ein⁵.

⁵ Diese Gruppe von Titows Werken ist Gegenstand eines Kapitels in der Dissertation von N. A. Wolper und von Artikeln desselben Autors in den „Wissenschaftlichen und methodologischen Notizen des Ural-Konservatoriums“ (Bände 6-8, Swerdlowsk, 1970-1973), wo der Musik des Komponisten zum ersten Mal in der wissenschaftlichen Literatur ernsthafte Aufmerksamkeit geschenkt wird. Leider enthalten die Werke von Wolper bedauerliche sachliche Ungenauigkeiten.

Sie fängt die charakteristischen Züge eines komplexen, vielschichtigen und widersprüchlichen Bildes des russischen Theaters zu Beginn des letzten Jahrhunderts ein. Die Vielfalt der Stilrichtungen, Gattungen und Ausdrucksmittel, die vielen Kunstgattungen dieser Zeit eigen ist, spiegelt sich in einer Vielzahl von dramatischen Werken mit Musik von A. N. Titow wider. Dazu gehören Melodramen zu mythologischen Themen – „Andromeda und Perseus“ (1802), „Circe und Odysseus“ (1802; 2. Auflage -1811) und das tragische Ballett „Blanca oder Die Ehe aus Rache“ (1803)⁶ sowie die Musik zum übersetzten Drama von A. I. Kluschin zu biblischen Themen. Kluschin über die biblische Handlung „Das Urteil des Königs Salomon“ (1803) und Musiknummern zu S. N. Glinkas „Heldendrama“ über eine Handlung aus der russischen Geschichte „Natalia, die Bojarentochter“ (1805) sowie die Ouvertüre zu J. I. Titowas historischem Drama „Gustav Wasa“ (1808) und Musik zu W. A. Oserows Tragödie „Polyxis“ (1808). A. Oserows Tragödie „Polyxena“ (1809).

⁶ Siehe das Kapitel „Ballett-Theater“ mit einer Analyse des Balletts von Titow.

Kürzlich wurde festgestellt, dass A. Titow zwei weitere Werke geschrieben hat: Musik zum Drama „Baron Felsheim“ (1811, aus dem Deutschen übersetzt von P. N. Titow) „mit Chören, Balletten und militärischen Entwicklungen“ und einen Chor zu einem Stück eines unbekanntem Autors, „Kirillow“ (1813)⁷.

⁷ Die ZMB besitzt Manuskripte der Orchesterstimmen der Musik zu „Baron Felsheim“ und der Chorpartitur des Stücks „Kirillow“, die keinen Hinweis auf die Urheberschaft enthalten. Die Vertrautheit mit Titows Kompositionen ermöglichte es, herauszufinden, dass die Zwischenspiele des „Baron Felsheim“ aus der Oper „Nurzahad“ (1806, Zwischenspiele zu den Akten II und III) entlehnt waren und im Verlauf der Handlung ein Marsch aus der Musik zum Drama „Das Urteil des Königs Salomo“ (1803) gespielt werden sollte.

Die Melodramen von A. N. Titow setzen die Traditionen von J. I. Fomins „Orpheus“ fort und geben einen Überblick über die Entwicklung dieses Genres in Russland. Wie sein berühmter Vorgänger beruhen sie auf dem Prinzip des Wechsels zwischen Rezitation und kurzen Orchesterfragmenten, enthalten aber auch ausgedehnte Chorszenen und spektakuläre Ballettepisoden als unverzichtbares Merkmal einer spektakulären höfischen Aufführung⁸.

⁸ Es sei daran erinnert, dass beide Melodramen für die Aufführung im Eremitage-Theater geschrieben wurden.

In den Ouvertüren kommen die wichtigsten figurativen Bereiche der betrachteten Melodramen in allgemeiner Form zum Ausdruck. Zusammen mit den theatralischen Ouvertüren von Dawydow und Koslowski gehören sie zu den frühesten Beispielen der programmatischen dramatischen Symphonik in der russischen Musik. Die kontrastierende Gegenüberstellung der langsamen Eröffnungsabschnitte mit romantisch erregten Sonatenallegros (eine Form, die in allen symphonischen Ouvertüren Titows beibehalten wurde) symbolisiert den Zusammenstoß zwischen den Protagonisten und den Mächten des Untergangs. Das in den Ouvertüren angelegte Prinzip der kontrastierenden Gefühlszustände ist auch in der Dramaturgie der beiden Melodramen vorherrschend. Die von der Entwicklung der Handlung diktierte Linie von steigender und fallender emotionaler Spannung bestimmt auch die Logik der musikalischen Komposition. Der expressive Ton der dynamisch intensiven „Furioso“-Episoden, in denen die Züge des Neuen am stärksten spürbar sind, wird durch eine traditionellere Musik lyrischen Charakters ausgeglichen, die auf alltäglichen Tanzgattungen (Marsch, Gavotte und Menuett) und dem Intonationsvokabular der frühen Wiener Klassik basiert. Nur gelegentlich sind Anklänge an die sentimentale Stadtrromantik zu hören, die die Stilistik dieser Werke noch nicht wesentlich beeinflusst hat.

Die Rolle der Chorszenen in der Musikdramaturgie ist eine andere. Wie in der antiken Tragödie kommentiert der Chor die Ereignisse (Chor Nr. 10 „Die Götter, die Götter senden“ aus „Andromeda und Perseus“), drückt die allgemeine Stimmung des Volkes aus (die Rahmenchöre von „Andromeda und Perseus“) oder malt den Hintergrund, der die Protagonisten umgibt (die Chöre der Ungeheuer, „Furien“ und „Nymphen der Circe“). Im Gegensatz zu den einstimmigen Chören des „Orpheus“ greift Titow auf eine komplexere drei- und vierstimmige Struktur mit polyphonen Techniken zurück, und in der Originalfassung von „Circe und Odysseus“ (1802) verwendet er sogar eine zweistimmige Komposition.

Die melodramatischen Episoden gehen in den meisten Fällen den verbalen Zeilen voraus und verstärken deren dramatischen Ausdruck. Die intonatorische Verbindung zwischen einigen von ihnen und der Ouvertüre offenbart den Wunsch des Komponisten, eine vollständige Komposition zu schaffen. Besonders deutlich wird

dies in „Circe und Odysseus“, wo ein Bogen von der d-Moll-Orchestereinleitung zum Schlusschor der Furien in der gleichen Tonart geschlagen wird⁹.

⁹ Dies bezieht sich auf die ursprüngliche Fassung des Melodrams. In der Fassung von 1811 ist die Ouvertüre aus „Andromeda und Perseus“ entlehnt, ihre Tonart ist c-Moll.

Der Komponist ist jedoch bei weitem nicht immer in der Lage, die Fragmentierung der Form zu überwinden, die in der Natur der Gattung selbst liegt, und seine beiden Melodramen sind in dieser Hinsicht den Werken von Fomin deutlich unterlegen. Titows Melodramen haben in der Geschichte des russischen Musiktheaters keine nennenswerten Spuren hinterlassen, zumal die Gattung des Melodramas zu diesem Zeitpunkt bereits ihre eigenständige Bedeutung verloren hatte und nur noch als einzelne Episoden der Oper oder des Schauspiels überlebte. Aber diese ersten Experimente waren für die schöpferische Entwicklung des Komponisten äußerst wichtig. Sie bewiesen seine Fähigkeit, im Bereich der großen symphonischen Formen zu arbeiten, und offenbarten die attraktiven Aspekte von Titows Talent: melodischer Einfallsreichtum, Sinn für Form und Sensibilität für den poetischen Text.

Besonders deutlich werden diese Züge in seiner Musik für Dramen und Tragödien - in dem Bereich, in dem die dramaturgischen Prinzipien der großen heroisch-tragischen Oper entwickelt werden. Die ängstliche, aufgewühlte Gemütsverfassung und das leidenschaftliche Ringen um die Verwirklichung eines Ideals finden ihre musikalische Verkörperung zunächst in den Theatergattungen. Unter den anderen Produktionen, an denen Titow mitwirkte, hatte „Natalia, die Tochter des Bojaren“ den größten und gerechtesten Erfolg beim Publikum.

Das in einer Atmosphäre des patriotischen Aufbruchs geschriebene Drama „Natalia, die Tochter des Bojaren“ von S. N. Glinka gehörte zusammen mit „Dmitri Donskoi“ von W. A. Oserow und „Poscharskij“ von M. W. Krjukowski zu den meistgespielten Theaterstücken des frühen 19. Jahrhunderts ¹⁰.

¹⁰ Kurz vor dem Erscheinen der dramatischen Aufführung mit Musik von Titow wurde in Moskau eine gleichnamige historische und alltägliche Oper nach der Erzählung von N. M. Karamsin, geschrieben vom Komponisten D. N. Kaschin, aufgeführt.

Die unvergesslichen Seiten der russischen Vergangenheit, die durch die Kraft der Kunst wiederbelebt wurden, sollten an die glorreichen heroischen Traditionen des russischen Volkes erinnern. Am Vorabend und während des Vaterländischen Krieges von 1812 dienten diese patriotischen Dramen als Ausdruck des landesweiten Gefühls der Vaterlandsliebe und der Bereitschaft, sein Leben für die Freiheit des Vaterlandes zu geben.

Die Entwicklung des patriotischen Themas, das im russischen Theater vorherrschend war, stellte eigene Anforderungen an die Musik: von den Komponisten wurden Werke erwartet, die vom Geist der Nationalität durchdrungen, überzeugend, originell und lebendig waren. Keiner der führenden Musiker jener Zeit - weder Degtjarow, noch Kaschin, noch Titow - vermochte diese Anforderungen voll und ganz zu erfüllen. Aber die allgemeine Tendenz zu echter Nationalität wuchs und vertiefte sich in der russischen Musik, bis sie in Glinkas Oper mit brillanter Kraft verkörpert wurde.

Die Musik von „Natalia, die Tochter des Bojaren“ umfasst eine Ouvertüre, drei Zwischenspiele, einen Marsch und sechs Chöre¹¹.

¹¹ Wie N. A. Wolper richtig bemerkt, wurde S. N. Glinkas Drama mit Musik von A. N. Titow vor S. A. Degtjarjows Oratorium „Minin und Poscharski“, vor Cavos' „Iwan Susanin“ und Titows historisch-patriotischer Oper „Der Mut der Kiewer“ geschrieben.

Die Chornummern sind charakteristisch für die Gesamtkomposition: sie sind in Inhalt und Umfang vielfältig und sollen das Bild des Volkes, das aktiv am Geschehen teilnimmt, vermitteln. Die Chöre befinden sich auf dem Höhepunkt der Handlung, am Ende des dritten und zu Beginn des vierten Aktes, wenn sich das Volk zum Kampf gegen den Feind erhebt. N. A. Wolper unterscheidet drei Arten von Chören in Titows Musik, je nach ihrer dramaturgischen Funktion: 1.) Verherrlichungschöre (Nr. 2, 6, 10), die die Linie der panegyrischen Kantaten, der triumphalen Festkantaten und der Parade-Oratorien des 18. Jahrhunderts fortsetzen; 2.) ein strenger, zurückhaltender Gebetschor (Nr. 8); 3.) Chöre mit Ruf- und Aktionscharakter (Nr. 5 und 9), in denen die bürgerliche Idee des „heroischen Dramas“ am lebendigsten zum Ausdruck kommt.

Die „Natalia“-Ouvertüre ist sowohl vom Material als auch von der Durchführung her sehr gelungen. Sie besteht aus einer langsamen Einleitung, die auf dem Thema des russischen Charakters basiert, und einem dynamischen Sonatenallegro mit einer dramatisch gespannten Durchführung und einer gefühlvollen lyrischen Episode, die in der Reprise den Hauptteil ersetzt. Die nachfolgenden Orchesternummern stehen in direktem Zusammenhang mit der Thematik der Ouvertüre: das Zwischenspiel des zweiten Aktes ist ein umgeschriebenes Eröffnungs-Lento, das Zwischenspiel des dritten Aktes verwendet eine Episode aus dem Sonatenallegro, und die Einleitung des letzten Aktes ähnelt mit ihrer lapidaren Struktur, der Fülle an Fanfarenschwüngen und dem marschartigen Rhythmus dem Seitenteil des schnellen Teils der Ouvertüre.

Die Fülle der Orchesternummern, die Stärkung der Rolle des Orchesters in den Chorszenen und die Tendenz, die Nummern durch figurative, thematische und klangliche Überschneidungen zu verbinden, zeugen von dem Wunsch nach musikalischer und dramaturgischer Integrität des Werks. In dieser Hinsicht kann man von der Beteiligung A. N. Titows am allgemeinen Prozess der Versymphonisierung des Musikgenres zur Dramatik sprechen. Neben den Experimenten von Koslowski und Dawydow ist die Musik von „Natalia, die Tochter des Bojaren“ auf diesem Weg von großem Interesse.

Im Zusammenhang mit der Berufung auf die nationale historische Handlung basiert die Intonationsstruktur der Musik zu S. N. Glinkas Drama, wie in keinem der früheren Werke von A. N. Titow, auf der Liedfolklore und den Traditionen der russischen Berufsmusikkultur des 18. Jahrhunderts. Die musikalische Sprache, die organisch die gefühlvolle Melodie eines langen Volksliedes, die vokale Plastizität einer lyrischen Kantate, die rührende und schlichte Lyrik einer sentimental-städtischen Drangsal, den elastischen Rhythmus von Soldatenmärschen und den hymnischen Charakter panegyrischer Kantaten in sich aufgenommen hat, hat die lebensspendende Kraft erlangt, die die Musik zu diesem Drama für einen breiten Hörerkreis verständlich und nahe macht.

Die Opern - der wichtigste Bereich von A. N. Titows Vermächtnis - waren eine lebendige Antwort auf die zeitgenössischen Tendenzen in der Theaterkunst des Komponisten. Ohne ausgeprägte Individualität war er sich des Atems der Zeit und ihrer Anforderungen, des Geschmacks und der Bedürfnisse des Theaterpublikums wohl bewusst.

Gleichzeitig ist sein Werk (wie auch das von Cavos) im Wesentlichen durch Eklektizismus gekennzeichnet: die Wahl des Genres, des Themas und der Sprache

jedes einzelnen Werkes wurde im Wesentlichen durch den zukünftigen „Adressaten“ und die Zusammensetzung des vorgesehenen Publikums bestimmt. Aus diesem Grund sehen viele von Titows Werken, die fast gleichzeitig entstanden sind, aus, als wären sie von verschiedenen Autoren geschrieben worden. Unter ihnen ist es fast unmöglich, „frühe“ oder „späte“ Werke anhand äußerer Zeichen zu identifizieren. Aus diesem Grund ist es schwierig, von einem einheitlichen Stil zu sprechen, der sich im Laufe der anderthalb Jahrzehnte seines Schaffens herausgebildet hat.

In Bezug auf Genre und Stil bilden Titows zehn Opern zwei Gruppen - Opern auf fremde Libretti und „russische komische Opern“ (wie vom Librettisten und Komponisten definiert).

Die erste Gruppe besteht aus einer einaktigen Feenoper auf ein Libretto von Hoffmann „La statue, ou La femme avare“ (1803), einer Oper in vier Akten und einem Text von A. J. Knjaschnin „Nurzahad, oder das Schicksal der Unsterblichkeit“ (1806), einer Oper in einem Akt „Emeric ou Les Hongrois“ (1806, Verfasser des französischen Textes Claparède, russische Version unter dem Titel „Emeric Tekeli“ - A. G. Wolkow), eine dreiaktige komische Oper „La caverne orientale ou Une aventure du Calif de Bagdad“ (1808) und, ähnlich in Genre und Anzahl der Akte, eine Oper „mit Luftfahrteinlagen“ „Das Fest des Moguls oder der Triumph von Olimar“ (1823, Text aus dem Französischen übersetzt von A. K. Bjerk). Diese Werke, die für das Hofpublikum nach dem Vorbild ausländischer Opern komponiert wurden, sind als eigenständige Kunstwerke von geringem Interesse. Von allen Werken Titows sind sie die imitatorischsten und unoriginellsten, und man kann sogar von Eklektizismus als bestimmendem Merkmal ihres Stils sprechen; er erstreckt sich buchstäblich auf alle Ebenen - stilistisch, strukturell, sprachlich. In einem einzigen Werk werden die Prinzipien der verschiedensten Stilrichtungen, Gattungen und sogar nationalen Opernschulen miteinander kombiniert. Als Beispiel sei hier die Oper „Nurzahad“ genannt.

Die Handlung mit ihren charakteristischen komödiantischen Situationen, den lustigen Abenteuern der Hauptfigur und den märchenhaften Verwandlungen steht ganz in der Tradition der italienischen Opera buffa. Auf den ersten Blick scheinen die dramaturgischen Prinzipien der Oper dieselben zu sein: die gesamte Komposition basiert auf dem Wechsel von Solo- und Ensemblenummern und gipfelt in einem Ensemble-Chor-Finale am Ende eines jeden Aktes. Der Reichtum an Ballettepisoden (Nr. 1-3, 6, 8, 9, 12, 16, 22) zeugt jedoch von dem Einfluss der Traditionen der Paradeaufführung auf die Komposition von „Nurzahad“. Die Merkmale des opulenten und triumphalen Stils der Opernserie prägen die Musiksprache der Oper, die reich an virtuosen Gesangspartien und blumigen Koloraturen ist. Auch beim Rezitativ gibt es keine einheitliche Linie. Zwischen den Arien und Ensembles gibt es nicht nur Secco- und Accompagniato-Rezitative, sondern auch längere melodramatische Episoden und sogar gesprochene Dialoge, was die Musik von „Nurzahad“ in die Nähe der russischen komischen Oper der Zeit Titows bringt. Die Lobchöre „Oh, wie selig sind die Untertanen“ (Nr. 1) und „Es lebe unser Herr“ (Nr. 8) hätten auch anstelle der entsprechenden Lobchöre aus „Das Urteil des Königs Salomon“ oder „Natalia, die Tochter des Bojaren“ aufgeführt werden können, während man in Nurzahads Arie (Nr. 15) deutlich die Anklänge an eine andere stilistische Schicht - die russische Haushaltsromanze - hören kann (Beispiel 73).

Schließlich verweist die Fülle spektakulärer Effekte - wie die Feuerfontänen in der Parkallee (Finale des dritten Aktes) oder das Bild eines Gewitters zu Beginn des

vierten Aktes - auf die Verwandtschaft von „Nurzahad“ mit der russischen Zauberoper, deren erste Beispiele gerade zu dieser Zeit erschienen. Die Uraufführung von Titows Oper, die mit dem durchschlagenden Erfolg von Dawydows berühmter „Lesta“ zusammenfiel, blieb im Wesentlichen unbemerkt, und schon bald wurde „Nurzahad“ aus dem Repertoire gestrichen.

Die anderen Opern der Gruppe erlitten ein ähnliches Schicksal: mit Ausnahme von „Emeric Tekeli“ verließen sie alle schnell die Bühne. Neben dem Eklektizismus des Stils war ihre Anfälligkeit auch die Unvollkommenheit der musikalischen Entwicklung. Zahlreiche Wiederholungen nicht nur der Relief-, sondern auch der Hintergrundthematik, eine Fülle von Mollthemen, unausgeglichene Klangschemata in den Ouvertüren und symphonischen Episoden von Titows Opern, die wie „an die Tonika gebunden“ sind, heben die funktionale Ausrichtung der Formteile auf und führen letztlich zu Statismus. Die Orchestrierung ist manchmal überladen, und es gibt verschiedene harmonische Fehler (die allerdings auch von begabteren Komponisten der Zeit nicht vermieden wurden).

Aber noch etwas ist wichtig: die Erfahrungen, die Titow bei der Arbeit an den oben genannten Werken machte, erwiesen sich für ihn als nützlich bei der Schaffung seiner besten Werke im Genre der russischen komischen Oper. Der Prozess der Aneignung westeuropäischer Opernformen in diesen komischen Opern verliert, in den Worten von B. Assafjew, „allmählich seinen naiv-imitierenden und schulmäßigen Charakter und erwirbt eigenständige Züge“ (13, 3).

Im Genre der russischen komischen Oper schrieb Titow sechs Werke in ständiger Zusammenarbeit mit A. J. Knjaschnin: „Die Poststation“ (1805), „Versammlungen oder Die Fortsetzung des Postkutschenhalts“ (1807), „Die Jungfernfeier oder Die Hochzeit des Filatkin, oder Die Fortsetzung des Postkutschenhalts und Versammlungen“ (1808), die eine Trilogie bilden, „Der Mut der Kiewer“ (1809), „Die Leichtgläubigen“ (1811) und „Das sind die Russen, oder Der Mut der Kiewer“ (1815)¹².

¹² Verschiedenen Quellen zufolge wird Titow auch die Musik zu einem Vaudeville in zwei Akten zugeschrieben, „Tatiana ou La jeune paysanne de montagnes de Vorobyoff“ („Tatjana oder das junge Bauernmädchen aus den Sperlingsbergen“, 1806, französischer Text von Claparede).

Von diesen Werken führt nur die Trilogie die Traditionen der Dialogoper des 18. Jahrhunderts konsequent fort. Die beiden folgenden Werke stellen eine Übergangsgattung zwischen italienischen und russischen komischen Opern dar, während „Der Mut der Kiewer“ die stilistischen Merkmale historisch-patriotischer, alltäglicher, „Zauber“-Opern und französischer „Heilsoper“ miteinander verwebt. Man kann „Die Poststation“, „Die Versammlungen“, „Die Jungfernfeier“ und vor allem „Der Mut der Kiewer“ nicht nur als Titows beste Leistungen bezeichnen, sondern auch als Werke, die in der Geschichte des Nationaltheaters bedeutende Spuren hinterlassen haben.

Die Trilogie zog einen Schlussstrich unter die Entwicklung des Genres der russischen komischen Oper, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts als eigenständiges Genre des Musiktheaters verschwand und sich in der „Zauber“-Oper, dem Vaudeville, den patriotischen und häuslichen Divertissements auflöste. Gleichzeitig gehörten „Die Poststation“, „Versammlungen“ und „Die Jungfernfeier“ zu den beliebtesten Kompositionen der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. Unvollständigen Angaben zufolge wurden „Die Poststation“ und „Versammlungen“ 1808 allein in St. Petersburg 9 Mal gleichzeitig im Bolschoi-Theater und im Maly-Theater aufgeführt.

Jedes Jahr wurden die Aufführungsorte der Trilogie erweitert: Moskau und St. Petersburg, ab Mitte der 10-er Jahre Orel (Kamenski-Theater), Odessa (Horvat-Theater). Die Trilogie wurde bis 1837 im Repertoire gehalten. Doch paradoxerweise wurde Titow für diese Opern anderthalb Jahrhunderte später von den Musikhistorikern am meisten „kritisiert“.

„Die Trilogie von Knjaschnin war eine der offensten Manifestationen der Reaktion im russischen Theater. Die Musik der Trilogie <...> ist untrennbar mit dem Text verbunden. Das russische Volkslied sollte hier als Propaganda für die Ideologie der Leibeigenschaft dienen“ (56, 317). „Die grobe, billige Komik, die Züge süßer Sentimentalität in den Stücken von A. J. Knjaschnin wurden nicht immer durch die Musik wettgemacht: A. N. Titow hatte fast keine hellen, originellen kompositorischen Erkenntnisse, keine organische Entwicklung der Eigenschaften des Volksliedes“ (118, 26).

Diese harschen Vorwürfe sind nur teilweise zutreffend. Die ideologischen, ästhetischen und künstlerischen Aspekte von Knjaschnins Libretto halten der Kritik wirklich nicht stand. Das „paradiesische Leben“ der Leibeigenen, die fassungslosen „Plebs“, denen die karikierten Reden des „einfachen Volkes“ in den Mund gelegt werden - all das erinnert unmittelbar an die berühmte Oper „Fedul und seine Kinder“ von Katharina der Großen und ähnliche Opern des 18. Jahrhunderts. Man kann nur zustimmen, dass der formelhafte Charakter des Librettos keineswegs immer durch die Qualität der Musik aufgewogen wird, die stilistisch recht vielfältig ist.

Erinnert man sich jedoch an die Schwierigkeiten, mit denen die russische komische Oper in der Alexander-Ära ihren Weg auf die Bühne fand, erscheinen Titows Verdienste als Komponist in einem ganz anderen Licht. Seine Aufmerksamkeit mag nur der äußeren Seite des russischen Bauernlebens gegolten haben - den Volksfesten, Ritualen und Bräuchen. Aber schon das Interesse an dieser poetischen Seite des Volkslebens und am künstlerischen Erbe des russischen Volkes war zu jener Zeit bezeichnend. Indem sie sich dem Genre der komischen Volksoper zuwandten, versuchten Titow und sein Librettist eindeutig, die nationalen Traditionen des russischen Operntheaters aufrechtzuerhalten, auch wenn die Züge der groben Komik des „einfachen Volkes“ einen gewissen Niedergang des Genres im Vergleich zu den besten Werken von Paschkewitsch und Fomin anzeigen.

Der Reiz der Trilogie lag zweifelsohne in der Musik. Durch die Verwendung einer neuen Intonationsschicht von bäuerlichen und städtischen Volksliedern konnte Titow lebendige und einprägsame Bilder schaffen, die zahlreiche „Nachkommen“¹³ hinterließen.

¹³ Wie A. A. Gosenpud, „wurden eine nach der anderen Opern, Divertissements, Zwischenspiele und Vaudevilles inszeniert: „Filatka beim Fest“ (1818), „Filatka mit Fedora auf der Schaukel unter Nowinski“ (1815), „Brautwerber Gawrilytsch, oder Verlobung auf der Poststation“ (1830), „Filatka in der Maskerade, oder Mitawskaja-Jahrmarkt“ (1831), „Filatka mit Kindern auf dem Dorffest“ (1831), „Filatka und Miroschka - Rivalen, oder Vier Bräutigame und eine Braut“ (1831) usw.“ (56, 316).

Es ist natürlich, dass in der Musik der Trilogie die Sphäre des Komischen vorherrscht. Hier konnte Titow auf die reichen Erfahrungen seiner Vorgänger zurückgreifen. Die wichtigste intonatorische Grundlage der Oper waren Volkstanzmelodien und -tänze, und es ist diese Sphäre des Volkstanzes, die Titow besonders ausgiebig präsentiert - in Arien und Duetten, in Szenen mit dem Chor und anderen Nummern. In der Oper „Versammlungen“ ist das anmutige Duett der beiden Mädchen Dunjascha und Anjuta, das sich im Rhythmus der Volkstänze entfaltet, nicht

zu übersehen. Der Komponist hat ein wunderschönes Gedicht von I. I. Dmitrijew mit dem Titel „Zigeunerlied“ („Sing, tanz, wirbel, Parascha“) in das Libretto aufgenommen und imitiert hier erfolgreich den Stil des im städtischen Leben üblichen Zigeunertanzliedes.

In den Episoden, die mit den Liebes- und Rituallinien der Handlung verbunden sind, wendet sich der Komponist der Melodie lyrischer langer Lieder und den Intonationen einer sensiblen Stadtromanze zu. Ein Vergleich des Themas von Maschas Arie aus der Oper „Versammlungen“ mit der Liedromanze „Wie zwei Tauben auf einer Eiche“ und dem Lied „Mehr recht als schlecht, Mutter“, das an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert gebräuchlich war, zeigt, wie frei Titow mit dem intonatorischen Material seiner Epoche umging und auf der Grundlage der kreativen Umarbeitung von Volksmelodien originelle Themen schuf (Beispiel 74,a, b, c).

Seine Opern weisen jedoch noch nicht die stilistische Homogenität der Musik auf. Wie den Komponisten des 18. Jahrhunderts gelang es auch Titow nicht, die „Zweisprachigkeit“ zu überwinden, die der Epoche der Herausbildung einer nationalen Kompositionsschule eigen war. Das Zusammentreffen zweier verschiedener Stile - des westeuropäischen und des russischen - in ein und demselben Werk trennt deutlich die beiden Hauptwirkungsbereiche: Lyrik und Komik. Sobald es um die „hohen“ Gefühle der Figuren - Liebe, Pflicht, Ehre - oder der Vertreter der „adligen“ Klasse geht, wird das musikalische Vokabular aus dem Arsenal der europäischen Oper entlehnt. Das Volksleben wird vor allem mit den Mitteln der städtischen Folklore dargestellt.

Auch die „Lied“-Dramaturgie der Trilogie ist traditionell, was eine gewisse Freiheit in der Reihenfolge der Nummern nahelegt: Arien, Duette und Ensembles konnten in vielen russischen komischen Opern auf Wunsch des Regisseurs den Platz wechseln oder durch andere Nummern ersetzt werden. So gab es zum Beispiel Modests Arie aus „Die Poststation“ in zwei recht unterschiedlichen Versionen (beide mit der Nummer 7 versehen). Eine davon ist in der Fachwelt seit langem durch die Veröffentlichung von S. L. Ginsburg (95) bekannt. Die andere, mit den Anfangsworten „In meinem Herzen, Sophia, schließe ich dich“, wurde erst kürzlich vom Autor dieser Zeilen entdeckt ¹⁴.

¹⁴ In der Partitur von „Die Poststation“, ebenfalls im ZMB, Nr. 2913.

In dieser zweiten Fassung wird der Held der Oper Modest durch eine Musik von erhabener Struktur im Geiste der langsamen Sätze der Mozart-Quartette charakterisiert. Nach den zahlreichen Aufführungshinweisen auf den Seiten der beiden erhaltenen Abschriften zu urteilen, wurden beide Fassungen der Arie auf der Theaterbühne aufgeführt.

Die erhaltenen Manuskripte von „Die Poststation“, „Versammlungen“ und „Jungfernfeier“ sind größtenteils Konvolute¹⁵.

¹⁵ ZMB, Nr. 2913, 8914; Nr. 2792; Nr. 3728.

Es lässt sich nicht mehr feststellen, von wem und wann die einzelnen Teile transkribiert wurden und unter welchen Umständen und nach welchem Prinzip sie zusammengeführt wurden. Die Librettotexte sollten als wichtigster Anhaltspunkt für die Ermittlung der ursprünglichen Reihenfolge der Nummern betrachtet werden. Gleichzeitig hat die kompositorische Intention jeder Oper ihre eigene Logik der Konstruktion. Figurative, Genre- und Tempokontraste tragen zur Integrität der

Komposition bei. Er wird durch das von Titow verwendete Prinzip des Spannungsbogens verstärkt: in „Die Poststation“ geht er von der Ouvertüre zum Finale über, basierend auf dem Hauptteil des Sonatinallegros der Ouvertüre; in der zweiten Oper erscheint dann eines der Themen der Ouvertüre im Quintett, während die Ouvertüre zu „Die Jungfernfeier“ mit einem leicht veränderten Thema aus dem Finale der Oper „Versammlungen“ beginnt.

Die musikalischen Formen von Titows Trilogie sind traditionell für einheimische Opern des Genres Komödie. Arien, verschiedene Ensembles (vom Duett bis zum Quintett mit Chor) und Chornummern wechseln sich mit gesprochenen Dialogen ab. Ihre Interpretation weist jedoch manchmal eigenständige Züge auf. So ist zum Beispiel das Duett zwischen Filatka und Feklist aus „Versammlungen“ eine ausgedehnte mehrteilige Szene, die Sololinien beider Figuren, drei Tanzlieder, rezitativische Ligaturen und einen großen Schlussteil (das Duett selbst) enthält. Solche groß angelegten Formen waren in den Opern jener Zeit nicht häufig anzutreffen.

Der letzte Teil der Trilogie, „Die Jungfernfeier“, ist die „chorischste“ aller drei Opern Titows. Und das ist ganz natürlich: vor den Augen des Publikums entfaltet sich ein volkstümlicher Hochzeitsritus. Es ist kein Zufall, dass gerade diese Oper die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen hat. Musikwissenschaftler bezeichnen den A-cappella-Frauenchor „Du bist meine Mutter, Mütterchen“ (3, 8-9) als besonders gelungen. In der Tat fallen seine ungewöhnliche harmonische Basis, die eigentümliche Technik der Wiederintonation der Harmoniestufen und die heterophone Art der Polyphonie auf. Unüberhörbar ist aber auch der schöne, bezaubernde Refrain „Wach auf, wach auf“, dessen dreistimmige Vertonung an die Tradition der Kantaten und „Russischen Lieder“ anknüpft.

Gelungene Chornummern, einfache, einprägsame Melodien von Arien und Duetten trugen in nicht geringem Maße zum Erfolg der Trilogie bei. Einige Solonummern aus diesen Opern sind zum festen Bestandteil des Alltags geworden, werden in Konzerten aufgeführt und in Alben transkribiert. Allerdings fehlte Titow eindeutig die Fähigkeit, seinem melodischen Material einen geeigneten „Rahmen“ zu geben. Vereinfachte Struktur, misslungene Orchestrierung, schleppende oder unnatürliche thematische Entwicklung - kurz, alles, was dem Komponisten den Vorwurf des Dilettantismus einbrachte - verhinderte letztlich, dass seine Opern mit den perfekteren Werken seiner Zeitgenossen konkurrieren konnten. Sowohl in historischer als auch in künstlerischer Hinsicht blicken „Die Poststation“, die „Versammlungen“ und die „Jungfernfeier“ eher auf das 18. Jahrhundert zurück, als dass sie eine Perspektive für eine Weiterentwicklung bieten.

Das kann man von Titows letztem Werk, „Der Mut der Kiewer“, nicht behaupten, in dem er zusammen mit C. Cavos, dem Autor von „Iwan Susanin“, als Stammvater der historischen und patriotischen Oper auftrat. Beide Werke, die zur gleichen Zeit entstanden, verkörpern dieselbe Idee - die Größe der Heldentat eines Mannes aus dem Volk, der das Mutterland vor einer feindlichen Invasion rettet¹⁶.

¹⁶ In „Der Mut der Kiewer“ wird eine Episode aus der Erzählung „Vergangene Zeiten“ verwendet. Die Handlung spielt im 8. Jahrhundert am Ufer des Dnjepr: „Kiew wird von den Petschenegen belagert. Der Älteste Sweneld berichtet, dass die einzige Möglichkeit, die Stadt zu retten, darin besteht, durch das vom Feind besetzte Gebiet zu gelangen und den Woiwoden Pretitsch zu warnen, der nichts von der Gefahr weiß. Rusin, ein armer Mann, der in die schöne Welmila verliebt ist, beschließt, die Stadt zu retten. Er schwimmt heimlich über den Dnjepr, informiert den Woiwoden, und unter

dem Ansturm der russischen Truppen werden die Petschenegen zum Rückzug gezwungen" (zitiert in: 56, 370).

Auch die Lösung des Themas ist ähnlich - im Allgemeinen in Form einer Dialogoper. Gleichzeitig findet, wie W. I. Musalewski richtig bemerkt, in „Der Mut der Kiewer“ eine neue Anordnung der Akzente im Librettotext selbst statt. Der Gattungscharakter der komischen Oper ändert sich hier stark, und die Umgangssprache erhält oft eine für eine komische Oper ungewöhnliche Ernsthaftigkeit und Tiefe¹⁷.

¹⁷ W. I. Musalewski war der erste, der auf die Bedeutung von „Der Mut der Kiewer“ hinwies (131). Eine maschinengeschriebene Kopie dieses unveröffentlichten Artikels befindet sich in der GPB (Inventarnr. 1110, Akte 1, Nr. 99).

Die musikalische Umsetzung des patriotischen Themas in „Der Mut der Kiewer“ stellt diese Oper auf eine Stufe mit Cavos' „Iwan Susanin“ und teilweise mit Degtjarjows Oratorium. Allein mit der Schöpfung dieses Werkes wäre Titow bereits würdig, seinen Namen in die Geschichte der russischen Musik einzuschreiben.

Die besten Seiten von „Der Mut der Kiewer“ sind, wie in der gesamten Trilogie, mit Chornummern verbunden. Beeindruckend ist die majestätische Szene der Verherrlichung des Fürsten Swjatoslaw (Nr. 4 aus dem ersten Akt), in der der Chor Welmilas Sololinien auf dem Material des majestätischen Gesangs „Ruhm“¹⁸ aufgreift.

¹⁸ Dieses Lied wurde zum ersten Mal von F. Blima in seiner Oper „Alte Weihnachten“ vorgestellt, aber dort wird es als rituelles Lied behandelt. Titow, der „Ruhm“ zweifellos in dieser Oper hörte, übernahm von Blima die Gestalt der Melodie (Solist, Chor und Orchester), interpretierte aber die Volksmelodie kreativ neu und verwendete sie, um die patriotischen Gefühle des Volkes zu verallgemeinern.

Auch die Szene von Sweneld mit dem Chor (Nr. 5) ist in ihrer Überzeugungskraft bemerkenswert. Die hier verwendete Form des Ariengesangs mit Chor, die auch von Cavos verwendet wurde, wurde später in die Opern von Werstowski übernommen und dann von Glinka als Verkörperung der Einheit des Helden mit dem Volk, des Zusammenhalts des persönlichen und nationalen Gefühls kreativ weiterentwickelt.

Der dramatische Höhepunkt der Oper ist das ausgedehnte Finale des ersten Aktes. In dieser Szene sind das ganze Volk und die Hauptdarsteller zu sehen. Die Aufmerksamkeit konzentriert sich auf den wichtigsten Moment der Handlung - Rusins Heldentat. Die Gesangslinien vermitteln den Gemütszustand jeder Figur des Dramas: Rusins Bereitschaft zur Selbstaufopferung, Welmilas Angst um das Leben ihres Geliebten und Prostens Feigheit aus Angst vor dem Sturm. Der scharfe Kontrast zwischen „niedrig“ und „hoch“, der Sphäre des Tragischen und des Komischen soll die Bedeutung der moralischen Leistung des Helden noch unterstreichen. Die zurückhaltende und willensstarke Struktur des Chorteils vermittelt das Bild der immensen Volkskraft, die unsichtbar hinter Rusins Leistung steht. Dieser lakonische Volkschor, der in seiner Einfachheit der Mittel verblüfft, ist der beste aller von A. N. Titow geschaffenen.

Es gibt auch charakteristische Anspielungen auf die frühromantische Oper der damaligen Zeit. Der Bühnenhintergrund für die psychologische Konfrontation ist ein Bild der Urgewalten der Natur: Mitten im Geschehen, als Rusin sich in den Dnjepr stürzt, bricht plötzlich ein Gewitter los. Ein Gewitter schlägt in einen Baum ein, der in Flammen aufgeht. Eine allgemeine Benommenheit ergreift die Menschen. Die Gewitterszene, der brennende Baum und die unheilvollen Flammen des Feuers - all

diese Attribute der romantischen Oper des 19. Jahrhunderts finden sich immer wieder in Werstowskis Opern. Auch ihre Interpretation ist charakteristisch. Die Gewitterszene in Titows letzter Oper erinnert deutlich an eine ähnliche Episode aus „Nurzahad“: auch hier steht die Tonalität in d-Moll, mit einem beängstigenden synkopischen Rhythmus in der Begleitung und schnellen tonleiterartigen Passagen in den Streichern. Das traditionelle Bild eines Gewitters im „magischen“ Kontext der Oper „Nurzahad“ wurde jedoch anders aufgefasst - eher in den rein dekorativen Traditionen des 18. Jahrhunderts als im Sinne einer Parallele zu den Erfahrungen der Figuren.

Die individuellen Charakterisierungen der Protagonisten sind, trotz individueller Erkenntnisse, im Allgemeinen weniger interessant. Die Musik gibt das Bild von Rusin nicht ausreichend wieder: seine einzige Arie („Herz, warum bist du so finster“) und die Rolle im Terzett (Nr. 2) zeichnen das traditionelle Bild eines jungen Liebhabers. Das Bild von Prosten, das die üblichen komischen Figuren der russischen Opern des 18. Jahrhunderts kopiert, ist wenig ausdrucksstark und schablonenhaft. Das musikalische Porträt von Welmila ist jedoch reich an Nuancen, sie erscheint dem Publikum als fröhliches, verspieltes Mädchen (Terzett Nr. 2), dann als schöne Vertreterin des Volkes, die „Ruhm“ singt, dann als dramatische Heldin in Verzweiflung und Angst um das Leben ihres Geliebten (das Finale des ersten Aktes), dann als zärtlich, liebend und sehnsüchtig (die Arie des zweiten Aktes). Die inspirierte Melodie von Welmilas Arie „Erschalle, meine Stimme“ (basierend auf dem Oboenthema aus dem Sonatenallegro der Ouvertüre), die in ihrer Plastizität und intonatorischen Ausdruckskraft selten ist, nimmt ähnliche Arien von Gorislawa und Jaroslawna in Opern von Glinka und Borodin vorweg (Beispiel 75).

Die Dramaturgie der russischen komischen Oper wurde in „Der Mut der Kiewer“ durch die Neuinterpretation dieses Genres spürbar bereichert. Neben den traditionellen Arien und Duetten erhalten ausgedehnte Ensemble- und Chorszenen eine große Bedeutung. Mehrere Nummern des zweiten Aktes werden dramaturgisch zu einer groß angelegten Gesamtkomposition zusammengefügt (hier zeigt sich insbesondere der Einfluss der französischen „Heilsoper“).

Zum ersten Mal gelang es A. N. Titow, das Finale mit den vorangegangenen Nummern zu verbinden. Die Oper schließt mit einer monumentalen Chorszene, die den gesamten Verlauf der musikalischen Entwicklung zusammenfasst. Eigene intonatorische Anklänge an die Musik des Schlusschores und eine klare tonale und harmonische Ausrichtung auf das finale D-Dur bestimmen die Feinheit der Opernkomposition. Die verwandten Intonationswendungen der Schlusschöre des ersten und zweiten Aktes schaffen einen semantischen und musikalisch-architektonischen Bogen, der zur Einheit der Oper beiträgt.

Im Vergleich zu den anderen Opern des Komponisten hat die Rolle des Orchesters deutlich zugenommen. Die orchestrale Palette wird durch die Einführung der Posaune und die Differenzierung der Cellostimme erweitert, die in Titows früheren Opern stets von Kontrabässen verdoppelt wurde.

Die Ouvertüre zu „Der Mut der Kiewer“ gehört zu den bemerkenswerten Beispielen des frühen russischen Sinfonismus, die es wert sind, heute aufgeführt zu werden. In der kompakten Form dieser symphonischen Suite gelang es Titow, die gesamte musikalische und dramaturgische Entwicklung der Oper zu konzentrieren. Die sich beschleunigenden Tempi der drei durch Fermaten getrennten Abschnitte (Andante - Andantino - Allegro) scheinen den sich steigernden Gang der Ereignisse und das Streben der Handlung auf die Auflösung hin zu vermitteln. Die ansprechenden und fanfarenartigen Intonationen der kurzen Einleitung auf dem dominanten Orgelbass erzeugen von den ersten Takten an ein Gefühl der ängstlichen Erwartung und bereiten den nächsten Abschnitt - Andantino - vor. Das Hauptthema des Andantino,

die schöne Melodie des Oboensolos (später das Thema der Arie von Welmila), entfaltet sich vor dem Hintergrund des akuten Pulsierens der Streicher und erhält einen traurigen und schmerzhaften Klang. Das romantische und bewegte Allegro mit seiner scharf umrissenen Thematik und dem für den Komponisten seltenen polaren Kontrast der Hauptthemen und ihrer widersprüchlichen Interaktion lenkt die Entwicklung in eine aktive und rege Richtung. Vor dem Hintergrund der vorherrschenden Moll-Färbung klingt das temperamentvolle, „jugendliche“ Thema des Seitenteils in der Reprise des Sonatentallegros frisch. Im jubelnden Klang von C-Dur (die Haupttonart der Ouvertüre ist das gleichnamige Moll) wird es als triumphaler Ausgang empfunden.

Die Bedeutung von „Der Mut der Kiewer“ in der Geschichte der Entwicklung der russischen Oper ist trotz einzelner Mängel des Werkes (geringe künstlerische Qualität des Librettos, eklektische Züge in der Musiksprache und auffällige technische Fehler) unbestritten.

Vor dem Hintergrund des allgemeinen Bildes der russischen Opernkunst des frühen 19. Jahrhunderts stellt die Musikdramaturgie von „Der Mut der Kiewer“ zweifellos einen Fortschritt dar, da sie einige der dramaturgischen Prinzipien der klassischen Komponisten vorbereitet. Das patriotische Thema der Oper, das im Rahmen einer legendären historischen Handlung aus der Zeit der Kiewer Rus gelöst wird, weist auch den Weg in die Zukunft, zu Werstowski und Glinka.

In den Opern von A. N. Titow und C. Cavos wurden erstmals die für das historisch-patriotische Genre charakteristischen Vorstellungswelten, typischen Charaktere und Mittel zu ihrer Verkörperung umrissen. Das Prinzip der Charakterisierung von Figuren und Hauptereignissen auf der Grundlage der freien, schöpferischen Verwendung von volkstümlichem Material wurde später in den klassischen Opern russischer Meister weit entwickelt. Die wichtigsten Intonationsbereiche von „Der Mut der Kiewer“: lyrische, majestätische, epische und tänzerische Volkslieder, städtische sentimentale Romantik und Marschlieder der Soldaten des Vaterländischen Krieges - all diese Intonationsschichten werden die musikalische Sprache der russischen Oper noch jahrzehntelang nähren.

Anknüpfend an die Traditionen von Fomin schuf Titow mit „Der Mut der Kiewer“ eine der ersten wirklich chorischen russischen Opern, in der der Chor an der musikalischen und dramaturgischen Entwicklung beteiligt ist und die allgemeinen Gefühle und Erfahrungen des Volkes zum Ausdruck bringt. Zusammen mit seinen Zeitgenossen - Dawydow und Degtjarjow, Cavos und Kaschin - gelang es Titow in diesem Werk, den nationalen Weg der Entwicklung der Opernkunst würdig fortzusetzen und in vielerlei Hinsicht die Merkmale seiner heroischen Zeit zu reflektieren.

S. A. DEGTJARJOW

An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert wurde der Name eines herausragenden Komponisten, eines großen Meisters der Chorliteratur, Stepan Anikijewitsch Degtjarjow, in den Kreisen der Moskauer und später der St. Petersburger Musikliebhaber bekannt. Bereits in den 1790er Jahren genoss Degtjarjow Anerkennung als Leiter der Chorkapelle und des Orchesters des Leibeigenen-Theaters des Grafen N. P. Scheremetew; Degtjarjows Chorwerke, darunter auch seine Konzerte, wurden allmählich immer beliebter und verbreiteter, der Ruhm des Komponisten wuchs, und schließlich kam 1811 die „Sternstunde“ seines Schaffens:

im Zusammenhang mit dem triumphalen Erfolg des Oratoriums „Minin und Poscharski“ wurde der Komponist in den höchsten Tönen gelobt und mit „den ersten Genies der Musik“ verglichen¹.

¹ „Sewernaja Posta“ („Nordpost“, „Neue St. Petersburger Zeitung“), 1811, 26. März.

Die nachfolgenden Jahrzehnte der russischen Kulturgeschichte haben gezeigt, dass solche Einschätzungen zweifellos übertrieben sind, aber Degtjarjows Vermächtnis als Komponist ist nach wie vor von großem künstlerischen und wissenschaftlichen Interesse. Die Raffinesse der Form, das hohe Niveau des Könnens und die Aufrichtigkeit des Ausdrucks verleihen seiner Musik eine anhaltende Anziehungskraft; die herausragende Rolle seines Oratoriums „Minin und Poscharski“, das den Weg zu Glinkas historischer Tragödie „Iwan Susanin“ ebnete, ist unbestritten. Andererseits ist die Gesamtheit der Umstände, unter denen Degtjarjow lebte und arbeitete, ein lebendiges Zeugnis seiner Zeit, die für begabte und gebildete Menschen aus den unteren Schichten besonders schwierig war.

Degtjarjows Bewusstsein für seine Menschenwürde stand, wie das vieler Mitglieder der Leibeigenenintelligenz, in scharfem Widerspruch zu seiner Knechtschaft. Professor A. W. Nikitenko schrieb darüber aus den Worten seines Vaters (Degtjarjows Schüler): „...Mit Zärtlichkeit und Dankbarkeit erinnerte sich [Vater] an die Aufmerksamkeit und die Liebkosungen, die ihm der berühmte und unglückliche Degtjarjowski zuteil wurden, der wenig später inmitten der Tiefe verschwand, nicht verstanden und von niemandem geteilt wurde. Er war eines der Opfer des schrecklichen Zustandes der Dinge auf Erden, wenn die hohen Gaben und Vorteile des Geistes dem Menschen nur wie zum Hohn und zu seiner Schande zufallen. Degtjarjowski wurde durch Talent und Sklaverei ruiniert. Er wurde mit einer starken Berufung zur Kunst geboren: er war von Natur aus ein Musiker. Sein außergewöhnliches Talent machte schon früh Kenner auf ihn aufmerksam, und sein Herr, Graf Scheremetew, gab ihm die Mittel zur Ausbildung. Degtjarjowski wurde von den besten Lehrern in Musik unterrichtet. Zur Vervollkommnung wurde er nach Italien geschickt. Seine musikalischen Kompositionen brachten ihm dort ehrenvollen Ruhm ein. Doch als er ins Vaterland zurückkehrte, fand er einen strengen Despoten vor, der sich gemäß dem Revisionsrecht auf die Seele eines Genies bedingungslos deren Inspirationen aneignen wollte: er legte eine eiserne Hand über ihn. Degtjarjowski schrieb viele schöne Stücke, meist für den geistlichen Gesang. Er glaubte, sie seien eine Fürsprache für seine Freiheit. Er sehnte sich nach, bat nur um die Freiheit...“ (136, 3-5).

Die Forschungen sowjetischer Wissenschaftler haben es ermöglicht, die spärlichen Angaben von Nikitenko² zu ergänzen, so dass sich heute ein hinreichend vollständiges Bild von Leben und Werk des Leibeigenen-Komponisten ergibt.

² Zu den bedeutendsten Werken gehören die Studie von N. A. Jelisarowa „Die Theater der Scheremetews“ (Moskau, 1944); der Aufsatz von E. E. Jasowizkaja „Kantate und Oratorium. S. A. Degtjarjow“ (in dem Buch: Essays zur Geschichte der russischen Musik. M., 1956); unveröffentlichtes Werk von L. A. Lepskaja „Klänge der Vergangenheit“ (wissenschaftliches Archiv des Ostankino-Palastmuseums der Leibeigenenkunst, Inventarnr. II, Nr. 965); eine ausführliche Zeitungspublikation von J. S. Gorjainow „Ruhm über seine seltenen Gaben“ („Leninskaja Smena“ („Lenins Wende“), 1980, Nr. 105-114).

1.

Stepan Degtjarjow wurde 1766 in einem der Besitztümer des Grafen P. B. Scheremetew geboren - dem Dorf Borissowka im Kreis Graiworon, Oblast Kursk. Sein Vater, Aniki Degtjarjow, war zwar ein Leibeigener, gehörte aber zu den wohlhabenden Bauern des Dorfes³.

³ Wie Archivadokumente bezeugen, stand sogar ein Halbtageelöhner Wassili Medwed in den Diensten von Aniki Degtjarjow (ZGIA, Inventarnr. 1088, Akte 6, Nr. 1040, Blatt 26, 1775).

Über die Mutter des Komponisten ist nichts überliefert; es ist bekannt, dass die Familie drei Kinder hatte: die Tochter Stepanida und die Söhne Stepan und Jewdokim. Alle drei waren schon früh musikalisch begabt und wurden auf das gräfliche Gut in der Nähe von Moskau - Kuskowo - geschickt.

Borissowka - fast das reichste Gut von Scheremetew - wurde ab den 1730er Jahren zum Hauptort für die Rekrutierung von Sängern für die gräfliche Kapelle⁴.

⁴ Das erste uns bekannte Dokument über die Anwerbung von Sängern aus Borissowka stammt aus dem Jahr 1738. Ähnliche Zeugnisse aus den 1750-1760er Jahren sind in großer Zahl erhalten geblieben (ZGIA, Inventarnr. 1088, Akte 6, Nr. 983, Blatt 3; Nr. 737, Blatt 1; Bestandseinheit 1001, Blatt 3).

In der zentralen Kirche des Dorfes - der Mariä-Entschlafens-Kirche - befand sich eine Gesangsschule, die eine ähnliche Funktion hatte wie die Gesangsschulen in Gluchowo (für die Hofkapelle) und im Dorf Alabuchi (für den Chor des Leibeigenen-Theaters von A. R. Woronzow). In dem Bestreben, möglichst viele junge Sänger für seine Kapelle zu gewinnen, gewährte P. B. Scheremetew den Bauern, deren Kinder in seinem Chor sangen oder in seinem Theater spielten, verschiedene Privilegien. Im Jahr 1773 wurde Aniki Degtjarjow „von der Brotabgabe befreit“, was zweifellos beweist, dass Stepanida und Stepan Degtjarjow zu diesem Zeitpunkt ihren musikalischen Dienst für den Grafen begannen⁵.

⁵ 1773 als Datum für den Beginn von Degtjarjows Dienst wird durch mehrere andere Umstände bestätigt. Erstens nahm Graf P. B. Scheremetew nach der Pestepidemie von 1771-1772 die „musikalischen Unterhaltungen“ in Kuskowo wieder auf und öffnete den Kuskowo-Garten für alle Moskauer, zu diesem Zweck erweiterte er die Ausstattung seiner Kapelle. Zweitens weisen viele Dokumente nach dem Tod von Graf N. P. Scheremetew im Jahr 1809 auf „mehr als 30 Jahre“ Dienst von Stepan Degtjarjow hin. Drittens sollten wir auch beachten, dass das Alter von sieben Jahren zu jener Zeit als das geeignetste für eine professionelle Gesangsausbildung galt, und Stepan Degtjarjow war im Jahr 1773 sieben Jahre alt.

Die sechs Jahre (von 1773 bis 1779) des Scheremetew-Guts in Kuskowo können als Übergangszeit bezeichnet werden, in der Graf Pjotr Borissowitsch noch für alle „Vergnügungen“ zuständig war, aber der Einfluss des Geschmacks seines Sohnes Nikolai Petrowitsch, der 1773 aus dem Ausland zurückkehrte und allmählich die Leitung der Theater- und Musikangelegenheiten übernahm. Im Gegensatz zu seinem Vater begnügte sich N. P. Scheremetew nicht mit dem ostentativen Luxus von Maskeraden, Musikfesten und anderen ad hoc veranstalteten Theateraufführungen.

Als Mann mit feinem Geschmack und europäischer Bildung kümmerte er sich in erster Linie um das Repertoire seines Theaters. Er legte größten Wert auf die obligatorische und systematische Ausbildung von Sängern und Schauspielern; für sie wurden die besten Lehrer engagiert, das Unterrichts- und Probensystem war streng geregelt. Aus Archivdokumenten geht hervor, dass der Unterricht in der Regel um 9 Uhr morgens begann und die Generalproben bis 11 Uhr dauerten. Die Zeit von 11 bis 12 Uhr war für die „Bestätigung des Unterrichts zu Hause“ reserviert. Von 14 bis 17 Uhr hatten die Lehrer Einzelunterricht mit den Schülern, dann folgte ohne Unterbrechung die Generalprobe, die um 20 Uhr abends endete⁶.

⁶ ZGIA, Inventarnr. 1088, Akte 17, Nr. 141, Blatt 51.

Darüber hinaus waren die Sänger verpflichtet, fast täglich an der Morgenliturgie (von 6 bis 9 Uhr) und am Abendgottesdienst teilzunehmen. Auch S. A. Degtjarjow musste diese schwierige und manchmal anstrengende Arbeit leisten.

Bis 1778 war die Leibeigenen-Truppe vollständig ausgebildet und geformt, und die Theateraufführungen fanden regelmäßig statt. Zu dieser Zeit wurde die Aufmerksamkeit auf den Erfolg von Degtjarjows älterer Schwester Stepanida gelenkt, die immer die ersten Rollen bekam (Odilia in der Oper „Die Schuhe von Mordor oder die deutsche Schuhmacherin“, Loretta in E. Dunis Oper „Der Künstler, der in sein Modell verliebt ist“, Coralie in A. Gretrys Oper „Freundschaftserfahrung“)⁷.

⁷ Seit 1780 fehlt der Name von Stepanida Degtjarjowa in den Theaterregistern. Ihr weiteres Schicksal ist uns unbekannt.

Nach ihr „auf dem Theater“ begann ihr Bruder Stepan zu spielen. Am 7. Februar 1781 sang er die verantwortliche Rolle des Bertrand in der Oper „Der Deserteur“ von P. Monsigny, und einige Monate später trat er in der Titelrolle der Oper „Der Gärtner von Kuskowski“ auf. In letzterem Fall bestand seine Aufgabe darin, von der Bühne des „Lufttheaters“ aus in Arien und Rezitativen dem Publikum die Hauptattraktionen des berühmten Scheremetew-Guts zu erklären⁸.

⁸ Das Libretto dieser einheimischen Oper wurde von W. Kolytschew geschrieben. Die Musik wurde „aus verschiedenen französischen komischen Opern zusammengestellt“ und teilweise von einem Kerzelli (wahrscheinlich I. I. Kerzelli) komponiert.

In der Scheremetew-Kapelle gab es eine strenge Regel: während der Zeit des Stimmbruchs wurden die Jungen in ihre Heimat zurückgeschickt, wo sie als Angestellte eingesetzt wurden, aber für Stepan Degtjarjow wurde eine Ausnahme gemacht. Nach dem „Stimmbruch“ blieb er am Theater und wurde für die Aufführung von hauptsächlich dramatischen Rollen eingesetzt, die kaum oder gar nicht gesungen werden mussten. So spielte er z.B. 1784 in der Oper von N. Deseda „Drei Pfandleiher“ den Grafen Dalville und trat dann auch in einer recht komplexen komischen Rolle des Gutsbesitzers Firjulin in „Unglück wegen einer Kutsche“ W. Paschkewitschs auf⁹.

⁹ ZGIA, Inventarnr. 1088, Akte 17, Nr. 65, Blätter 28-29.

Die Lehrer für Bühnenhandwerk des Scheremetew-Theaters luden die bekannten Moskauer Schauspieler W. P. Pomeranzew, J. E. Schuscherin, S. N. Sandunow ein; natürlich war einer von ihnen ein Bühnenpate S. A. Degtjarjows. Neben der

Ausbildung in seiner eigenen Schule ermöglichte der Graf dem jungen Musiker den Besuch von Vorlesungen über italienische Sprache und russische Literatur an der Moskauer Universität und ließ ihn ständig zu Aufführungen im Petrowski-Theater gehen. All diese Fakten zeigen, dass N. P. Scheremetew nicht nur die schauspielerischen Fähigkeiten Degtjarjows schätzte, sondern auch musikalische Hoffnungen mit ihm verband.

Leider ist nicht bekannt, wer Degtjarjows erster musikalischer Lehrer war. Die Hypothese von N. A. Jelisarowa, dass Degtjarjow bei G. Rutini Musik zu lernen begann, hält der Kritik nicht stand, da der italienische Meister Russland verließ und 1761 in sein Heimatland zurückkehrte. Es ist auch unwahrscheinlich, dass Degtjarjow bei A. Sapienza (Vater) Komposition studierte, da dieser, nachdem er 1783 in St. Petersburg angekommen war, sofort in den kaiserlichen Dienst eintrat und zunächst an der St. Petersburger Theaterschule und dann am Smolny-Institut unterrichtete (die Verbindungen der Scheremetews mit der Musikerfamilie Sapienza scheinen erst ab 1800 entstanden zu sein). Die Möglichkeit schöpferischer Begegnungen zwischen S. Degtjarjow und seinem älteren Zeitgenossen D. S. Bortnjanski ist nicht auszuschließen. Bekanntlich unterhielten die Grafen Scheremetew enge Beziehungen zum „kleinen Hof“ des Großfürsten Pawel Petrowitsch und waren eng mit Bortnjanski, dem ersten Komponisten dieses Hofes, bekannt. Im Nachwort zu seiner Übersetzung von W. Manfredinis Traktat „Die Regeln der Harmonie...“ spricht Degtjarjow enthusiastisch über Bortnjanskis Musik und erkennt indirekt seinen Einfluss auf sein eigenes Werk an (163, 169). Bortnjanski jedoch als direkten Lehrer von Degtjarjow zu bezeichnen, wäre eine Übertreibung.

Es scheint sinnvoll, zwei Phasen der musikalischen Ausbildung von Degtjarjow zu unterscheiden. In der ersten Phase (1773-Mitte der 1780er Jahre) hatte der junge Sänger möglicherweise keinen der großen Komponisten als Leiter. Zu dieser Zeit genügte ihm ein einfach qualifizierter Lehrer, wie der Chefkapellmeister des Scheremetew-Theaters, der Virtuose-Cellist J. H. Facius. Es ist wichtig zu erwähnen, dass Degtjarjow während seiner Lehrzeit nicht nur die Grundlagen des musikalischen Wissens erwarb, sondern als Mitglied der Kirchenkapelle und des Leibeigenen-Theaters praktisch eine sehr große Anzahl ausgezeichneter Werke westeuropäischer und russischer Autoren beherrschte. Er kannte Opern, Oratorien, Kantaten, Sinfonien und Chorwerke von Haydn, Gluck, Stamitz, Gosseck, Piccinni, Gretry, Philidor, Paschkewitsch, Bortnjanski und vielen anderen erstklassigen Meistern. Degtjarjows künftiges Schaffen wurde maßgeblich von einer Besonderheit des Repertoires des Scheremetew-Theaters beeinflusst: der häufigen Aufführung von Serien und Operndramen in den 1780er Jahren, wie Glucks „Alceste“ und „Iphigenie in Tauris“, Piccinnis „Atys“ und „Dido“ und anderen.

Die zweite Phase war durch den stärksten Einfluss des Werks von G. Sarti gekennzeichnet. Die Tatsache, dass der berühmte Komponist bei einem Leibeigenen des Scheremetew-Theaters studiert hat, steht außer Zweifel, sowohl wegen der Zuverlässigkeit der historischen Beweise als auch wegen der offensichtlichen Abhängigkeit einer ganzen Reihe von Degtjarjows Werken von der Musik des italienischen Maestros. Sarti war mit N. P. Scheremetew befreundet, lebte sogar eine Zeit lang auf dessen Gütern in der Nähe von Moskau, führte seine Oper „Armida e Rinaldo“ in Kuskowo auf und komponierte für den Grafen die Begrüßungskantate „Wohlsein, wohlsein, lieber Graf“ (227, 477). Einer (durchaus plausiblen) Legende zufolge unternahm Degtjarjow in Begleitung von Sarti um 1790 eine kurze Reise nach

Italien. Sartis Kompositionstechniken, Prinzipien des musikalischen Formaufbaus und schließlich seine musikalischen und ästhetischen Ansichten bestimmten weitgehend den Musikgeschmack und die charakteristischen Merkmale des Stils seines rezeptiven Schülers.

In den 1790er Jahren wurde Degtjarjow, obwohl er nominell die zweite Person in der Kapelle nach dem Regenten Grigori Mamontow war, ihr künstlerischer Leiter. Zu dieser Zeit bestand der Chor aus dreißig bis vierzig Personen mit folgendem Stimmenverhältnis: neun Diskanten, neun Altisten, sechs Tenöre, zehn Bässe.

Degtjarjow schrieb seine Chorwerke in etwa für einen solchen Chor, und seine frühen kompositorischen Experimente waren so erfolgreich, dass der dreiundzwanzigjährige Sänger 1789 zum „Lehrer für Chorkonzerte“ ernannt wurde. Der Grad der Beherrschung des von Degtjarjow geleiteten Chors lässt sich an den virtuosen Teilen seiner Chorwerke ablesen, die in Bezug auf die Komplexität der Melismatik manchmal an den Stil der Kadenzen in den heroischen Arien der Opera seria heranreichen. Degtjarjow, der den Chor leitete, sang gemäß der kirchlichen Tradition weiterhin im Chor; er galt als der beste der Bässe (nicht der Tenöre, wie früher angenommen wurde)¹⁰.

¹⁰ ZGIA, Inventarnr. 1088, Akte 17, Nr. 65, Blätter 5-12. Die irrtümliche Definition der Stimme von S. Degtjarjow als Tenorstimme wurde von N. A. Jelisarowa auf der Grundlage seines Auftritts in einer der einfachen Tenoropernrollen im Jahr 1784 vorgenommen, als seine Stimme noch nicht voll ausgebildet war.

Im Sängerverzeichnis von 1791 taucht erstmals der Name von Degtjarjows jüngerem Bruder Jewdokim auf, der der Altgruppe zugeordnet war¹¹.

¹¹ Im selben Jahr wurde der Vater von Stepan und Jewdokim Aniki Degtjarjow auf Befehl von N. P. Scheremetew vollständig vom Zwangsabgabe befreit (ZGADA, Inventarnr. 1287, Akte 1, Nr. 4819, Blatt 36 Rückseite, 1791).

Bald erweitert sich der Aufgabenbereich von Stepan Degtjarjow noch weiter. Er erteilt den Leibeigenen Schauspielern und Schauspielerinnen¹² Gesangsunterricht, organisiert auf Wunsch des Grafen öffentliche Konzerte in Moskau, bearbeitet ausländische Opern und passt sie an die Bedürfnisse des Leibeigenen-Theaters an¹³, leitet Proben mit dem Orchester, dirigiert Aufführungen und führt sogar Regie (78, 260).

¹² In diesem Zusammenhang wurde der Name des Komponisten wiederholt in den Anweisungen von N. P. Scheremetew erwähnt, zum Beispiel: „Stepan Degtjarjow sollte andere Mädchen unterrichten, die bereits mit dem Studium begonnen hatten, aber wenn sie in ihren Studien faul, nachlässig und unaufmerksam waren, sollten sie durch Niederknien, Auflegen von Brot und Wasser bestraft werden und mir die kleinsten Vergehen melden“ (78, 291).

¹³ Das Archiv des Ostankino-Palastes verfügt über Notenmaterial zu A. Gretrys Oper „Die samnitische Vermählungsfeier“ mit Anmerkungen und Änderungen von S. Degtjarjow.

Er „prüft auch die Stimmen“ der Jungen und Mädchen, die aus den südlichen Lehen kommen¹⁴, und reist manchmal nach Borissowka, um Sänger auszuwählen¹⁵, d.h.

zehn Jahre lang nimmt er tatsächlich die Aufgaben des ersten Kapellmeisters wahr, und zu Beginn des 19. Jahrhunderts erhält er schließlich diesen Titel¹⁶.

¹⁴ In einem Befehl des Grafen von 1793 heißt es: „Die aus Alexejewka mitgebrachten Jungen und Mädchen, die Mamontow, Dechtjarew und Boschka heißen, sollen unter der Aufsicht von Pjotr Petrow die Stimmen der Jungen ausprobieren. Wenn die Stimme gut ist, dann lass sie, und die Mädchen, deren Stimmen nicht gut sind, aber ihre Gesichter gut aussehen, dann können sie als Schauspielerinnen gelassen werden“ (78, 260).

¹⁵ Etwas später wurde auch Jewdokim Degtjarjow nach Borissowka geschickt, um Sänger auszuwählen (ZGIA, Inventarnr. 1088, Akte 3, Nr. 216, Blatt 298 Rückseite, 299).

¹⁶ Siehe „Register für die Ausgabe von Gehältern für 1802“ (78, 493).

Je mehr sich Degtjarjows Talent entwickelte und je maßgeblicher seine Position wurde, desto mehr fühlte er sich durch seinen Leibeigenenstatus gedemütigt. N. P. Scheremetew behandelte den Komponisten zwar wohlwollend und hob ihn deutlich von anderen Musikern ab, behandelte ihn aber gleichzeitig weiterhin wie einen Leibeigenen. Degtjarjow hatte weder das Recht, das fürstliche Haus ohne Erlaubnis zu verlassen, noch über seine Zeit frei zu verfügen. In einem der Dekrete wurde vorgeschrieben, dass Sänger und Musiker „ohne Erlaubnis des Hauses nirgendwo hingehen, keine Schüler aufnehmen, keine Lehrer in anderen Häusern anstellen, nicht in Kirchen singen und keine Konzerte für Außenstehende geben“. 1793 wies der Graf den Verwalter Pjotr Petrow ausdrücklich an, „darauf zu achten, dass Stepan Dechtjarjow es nicht wagte, Sagrjaschski und anderen Musik zu geben“¹⁷.

¹⁷ ZGADA, Inventarnr. 1287, Akte 1, Nr. 4819, Blatt 27, 1793.

Der Komponist wurde für seinen Ungehorsam mit beleidigenden Strafen bedroht. Am aussagekräftigsten in diesem Sinne ist das Dokument über die Auszahlung einer Belohnung an den Denunzianten: „Von dem Lehrer Stepan Degtjarjow, weil er Konzerte für Außenstehende gibt, ziehe von seinem Gehalt 5 Rubel ab und gebe es dem Sänger Tschalow, weil er es ankündigt“ (78, 339). Darüber hinaus wurde dem Komponisten wie auch allen anderen Musikern und Schauspielern des Scheremetew-Theaters ständig mit der Auflösung der Leibeigenen-Truppe gedroht (was der Graf wiederholt in Erwägung zog), wodurch ihr weiteres Schicksal unklar wurde.

Nach der Thronbesteigung von Kaiser Paul I. hatte Graf N. P. Scheremetew die Gelegenheit, eine schnelle diplomatische Karriere zu machen, und zog nach St. Petersburg. Theater- und Musikangelegenheiten belasten ihn bereits, so dass er den größten Teil der Truppe und der Kapelle in Moskau zurücklässt und nur die nötigsten Leute mitnimmt, darunter auch Degtjarjow. Im Jahr 1800 ordnete der Graf die teilweise Auflösung der Leibeigenen-Truppe an, Anfang 1804 löste er das Orchester auf und reduzierte dann leicht das Personal der Gesangskapelle, das er nur für den Gesang in der Hauskirche behielt. Degtjarjows Stellung unter dem Grafen wird immer unsicherer. Hatte er zuvor mit Schauspielern und Sängern hart und fruchtbar gearbeitet, ohne den Titel eines Kapellmeisters zu tragen, so hat er nun, nachdem er diesen Titel erhalten hat, weder ein Orchester noch ein Theater. Es ist schwer zu beurteilen, was der Komponist in den zwölf Jahren seines Lebens in St. Petersburg (1797-1809) gemacht hat. Wahrscheinlich wurden in dieser Zeit einige seiner hundert

geistlichen Chöre komponiert; es ist nicht ausgeschlossen, dass in Scheremetews Palast an der Fontanka gelegentlich Konzerte gegeben wurden. Der einzige recht zuverlässige und sehr wichtige Beleg für Degtjarjows weitere berufliche Tätigkeit ist seine Übersetzung von W. Manfredinis Buch „Regeln der Harmonik und Melodie“.

Am 15. August 1805 warb die „St. Petersburger Wedomosti“ für eine Subskription dieses Buches und berichtete weniger über den Autor als über den Übersetzer: „dem angesehenen Publikum bekannt durch seine kirchlichen und zahlreichen Werke [Herr Degtjarjow]“.

Die Übersetzung von Degtjarjow ist in vielerlei Hinsicht interessant. Zunächst einmal ist es bezeichnend, dass der russische Komponist, der mehrere ausländische Abhandlungen kannte (darunter das berühmte Buch „Gradus ad parnassum“ von I. Fuchs), Manfredinis Abhandlung als diejenige wählte, die seinen eigenen Ansichten am besten entsprach¹⁸.

¹⁸ Die Kompositionsmethoden in Degtjarjows Chorkonzerten (insbesondere die Regeln für den Bau von Fugen) ähneln denen, die in Manfredinis Abhandlung beschrieben werden.

Degtjarjow beherrscht die Technik des Übersetzens sehr gut, aber in Übereinstimmung mit den Traditionen seiner Zeit macht er eine freie Übersetzung, die manchmal von der wörtlichen Wiedergabe des Textes abweicht, bis hin zur völligen Abstraktion, wie z.B.: „Herr Manfredini schreibt hier über die diatonische Skala so...“ (163, 168). Stellenweise fügt Degtjarjow dem Text des Autors eigene Beobachtungen hinzu, und gegen Ende führt er sogar ein ganzes zusätzliches Kapitel ein. „Regeln der Harmonik und Melodik...“ war die erste ernstzunehmende übersetzte Abhandlung in Russland, die ein System von Informationen über die elementare Musiktheorie, die Harmonik, den instrumentalen und vokalen Vortrag, die Polyphonie, die Instrumentation und die musikalische Stilistik des Klassizismus enthielt. Auf dem Gebiet der Polyphonie war Degtjarjow der erste, der in Russland eine Terminologie entwickelte, die der westeuropäischen entsprach¹⁹.

¹⁹ Eine Charakterisierung der Abhandlung von Manfredini und der Übersetzung von Degtjarjow findet sich in der Diplomarbeit von N. A. Bondarenko (25), einem Studenten des Moskauer Konservatoriums.

All dies gibt ihm das Recht, seine Übersetzung als ein echtes wissenschaftliches Werk zu bezeichnen.

1808 heiratete Degtjarjow Agrafena Grigorjewna Kochanowskaja, die Tochter eines ehemaligen Schauspielers²⁰.

²⁰ ZGIA, Inventarnr. 44, Akte 5, Nr. 164, Blatt 38.

Aus dieser Ehe gingen drei Söhne hervor: Iossif (1809), Dmitri (1812) und Alexandr (1813)²¹.

²¹ Ende der 1830er oder Anfang der 40er Jahre heiratete einer der Söhne von Degtjarjow eine der Enkelinnen von Cavos.

Nach dem Tod des Grafen im Jahr 1809 kehrte die Familie des Komponisten nach Moskau zurück, und im August desselben Jahres inserierte Degtjarjow in einer Zeitung seinen Wunsch, in den Dienst von jemandem zu treten, der die Musik liebte²².

²² „Ich habe die Ehre, den ehrenwertesten Musikliebhabern mitzuteilen, dass ich beabsichtige, die Stelle eines Herrn anzunehmen, der einen Chor von Sängern leitet und sie besonders oder mit Instrumentalmusik unterrichtet; und zur Freude desjenigen, der mir diese Stelle anvertrauen will, werde ich neue Stücke für seine Sänger und Musiker komponieren“ („Moskauer Wedomosti“, 1809, 11. August).

Die Anzeige enthielt neben der Adresse des Komponisten auch die des Dichters N. D. Gortschakow, was darauf schließen lässt, dass die gemeinsame Arbeit an dem Oratorium „Minin und Poscharski“ bereits begonnen hatte.

In der Zeit der Kriege mit dem napoleonischen Frankreich und am Vorabend des Vaterländischen Krieges von 1812 zog die heroische Geschichte der Befreiung Moskaus durch Minin und Poscharski viele Dichter und Dramatiker an ²³.

²³ Unter den populären Werken jener Jahre sind M. Krjukowskis Tragödie „Poscharski oder das befreite Moskau“, „Pawel Lwowitschs Lob auf Poscharski und Minin“ und Schichmatows Gedicht „Poscharski, Minin und Hermogenes“ zu nennen.

Eine ganz besondere Bedeutung wurde diesem Thema von G. R. Derschawin beigemessen, der es viermal aufgriff: in einer Ode, einem Gedicht, einem Epitaph und sogar in einer „heroischen Aufführung in vier Akten mit Chören und Rezitativen“²⁴.

²⁴ Ode „Über die Heimtücke des französischen Frevels und zu Ehren des Fürsten Poscharski“; unvollendetes Gedicht „Poscharski“, Epitaph „Auf dem Sarg von Poscharski“, heroische Aufführung „Poscharski oder die Befreiung Moskaus“.

Die Moskauer sprachen viel über die vorgeschlagene Einweihung des Denkmals für Minin und den Poscharski-Bildhauer I. P. Martos.

Gleichzeitig gewann das Oratoriengenre an Popularität. Aufführungen von Haydns Oratorien wurden zu wichtigen Ereignissen im Musikleben der russischen Hauptstädte. Die Texte der Oratorien wurden von A. Raditschschew und W. Küchelbecker verfasst. Derselbe G. Derschawin gab im Kapitel „Kantate, Oratorium“ seines „Diskurses über die Lyrik“ eine weit verbreitete Charakteristik dieser Gattungen und beklagte, seine Liebe zum Oratorium bezeugend: „In unserer Sprache kenne ich kein Oratorium, das für einen besonderen Anlass komponiert wurde...“ (zitiert in: 154, 153). Es ist daher verständlich, dass die Nachricht von der bevorstehenden Uraufführung des ersten russischen Oratoriums mit Musik und Text von bekannten Autoren mit allgemeiner Aufregung aufgenommen wurde.

Nach der Aufführung des Oratoriums am 9. März und dann am 6. April 1811 veröffentlichte die Presse die glühendsten Kritiken, von denen die interessanteste eine in der Zeitschrift „Europäischer Bote“ ist, die mit den Initialen G. D. unterzeichnet ist, was zweifellos als Gawriil Derschawin zu entziffern ist (siehe: 126, 262). Wir zitieren diese Rezension²⁵:

²⁵ „Europäischer Bote“, 1811, Nr. 7/8, S. 227. Für andere Rezensionen siehe: „Sewernaja Posta“, 1811, 26. März; „Dramen-Bulletin 1810“ (1811), Teil 1, Nr. 44, S. 269-261.

„MOSKAUER NOTIZEN

Am 9. März hatte das Moskauer Publikum das Vergnügen, das erste russische Oratorium „Die Befreiung Moskaus“ zu hören, das von Herrn Gortschakow komponiert und von Herrn Dechtjarow vertont wurde, der für seine zahlreichen ausgezeichneten Kompositionen für Gesangsmusik bekannt ist. Diejenigen, die das Talent von Herrn Dechtjarow kennen, hatten von ihm seit langem ein bedeutendes Werk für einen vollen Chor erwartet; die Erwartung wurde erfüllt: mit seinem Oratorium bewies Herr Dechtjarow, dass er seinen Namen neben die führenden Komponisten Europas stellen kann. Wenige Musikwerke der berühmtesten ausländischen Komponisten wurden vom gesamten Publikum so gelobt wie die Musik des Oratoriums von Herrn Dechtjarow. Fast jede Strophe wurde mit Beifall bedacht. Das Orchester bestand aus fast 200 ausschließlich russischen Musikern und Sängern unter der Leitung von Herrn Dechtjarow selbst. Die majestätischen Chöre mit Hornmusik, die schönsten Arien, harmonischen Tonübergänge und meisterhaften Fugen, aus denen das Oratorium besteht, werden den Ruhm von Herrn Dechtjarow bei seinen Landsleuten und sogar in anderen Ländern für immer begründen; denn das Oratorium ist bereits von einem gelehrten Mann ins Italienische übersetzt worden, und die vollständige Partitur mit italienischem Text wird nach Neapel geschickt werden. Ein ehrenwerter Liebhaber der einheimischen Musik (Seine Exzellenz N.P. W.) ist am meisten an diesem lobenswerten Unternehmen beteiligt.

Zur Ehre von Herrn Gortschakow, dem Komponisten des Textes des Oratoriums, kann gesagt werden, dass er den Inhalt des Gedichts sehr erfolgreich aus der russischen Geschichte übernommen hat; durch die Anordnung der Chöre, Arien, Rezitative und Einleitungen hat er sich als guter Kenner und Förderer der Erfolge der russischen Musik gezeigt. Die Taten der unsterblichen Männer Poscharski, Minin und Palizyn, der Retter Russlands, sollten in den Werken der Dichter, Rhetoriker und Musiker verherrlicht werden; wo könnte man die großen Taten dieser unvergesslichen Söhne des Vaterlandes besser singen hören als in Moskau, wo sie stattgefunden haben!

G[awriil] Derschawin].“.

Die Frage nach dem Jahr, in dem Degtjarow einen Freipass erhielt, hat bisher zu Unstimmigkeiten unter den Forschern geführt. Die Jahre 1802, 1803 und 1809 wurden als mutmaßliche Datumsangaben angeführt. Wie sich herausstellte, ist keine dieser Versionen korrekt, auch wenn jede von ihnen ihre eigene legitime Berechtigung hat. Zum ersten Mal kam die Hoffnung auf Befreiung bei Degtjarow und einigen seiner Gefährten 1802 auf, als der Graf schwer erkrankte und ein Testament machte, in dem festgelegt wurde, nach seinem Tod 30 Leibeigene freizulassen, darunter S. Degtjarow ²⁶.

²⁶ ZGIA, Inventarnr. 1088, Akte 3, Nr 1615, Blatt 107.

Zum zweiten Mal konnte der Leibeigene Komponist nach dem Tod von P. Schemtschugowa im Jahr 1803 mit der Freiheit rechnen, da der Graf, dem Wunsch des Verstorbenen entsprechend, mehreren Schauspielern und Schauspielerinnen die Freiheit schenkte. Doch auch damals weigerte sich der Graf, seinen Liebling gehen zu lassen, indem er ihm in seinem Testament fest versprach, ihn nicht zu vergessen. In den folgenden sechs Jahren wurden diese Worte mehr als einmal wiederholt. In einem der Archivdokumente heißt es: „...Seine Durchlaucht, der Graf, gewährte

neben anderen Dienern und ihm, Dechtjarjow, als Belohnung 500 Rubel und bestimmte darüber hinaus, ihn in die Freiheit zu entlassen...“²⁷.

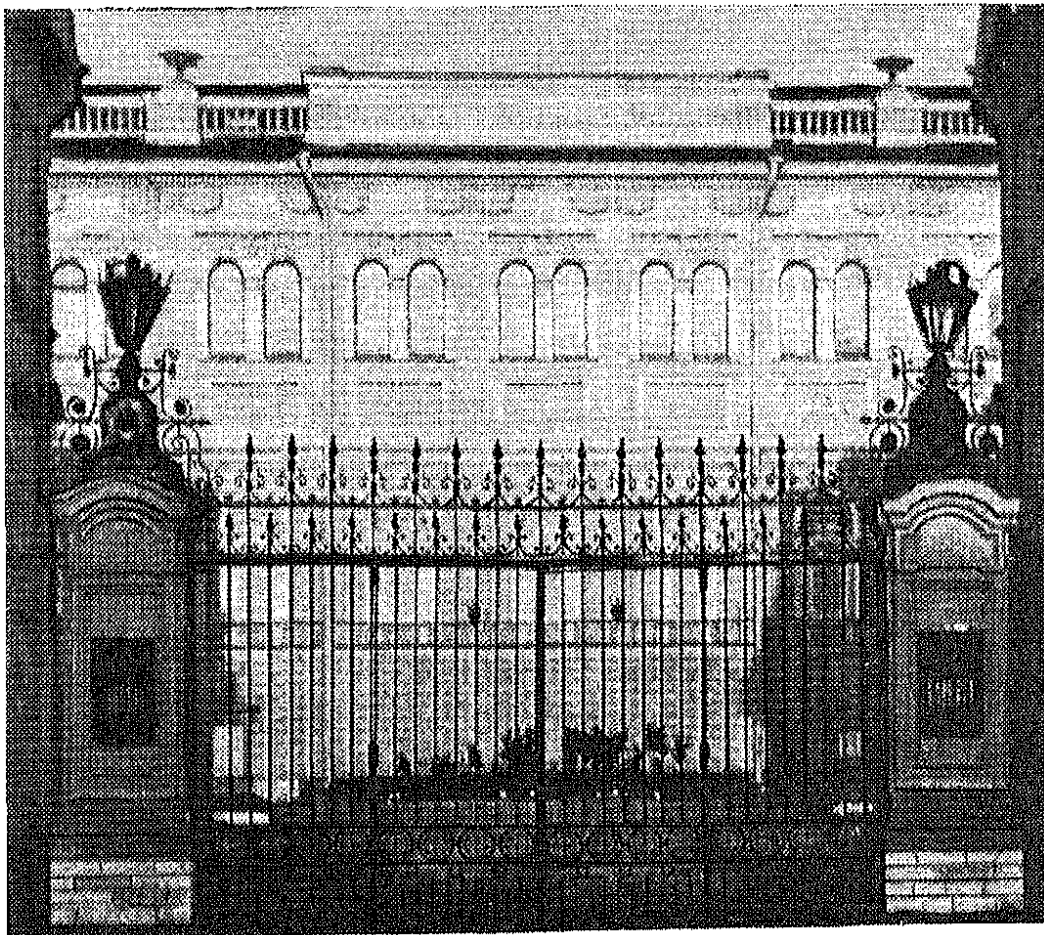
²⁷ ZGIA, Inventarnr. 44, Akte 5, Nr. 164, Blätter 39-40.

Am 2. Januar 1809 starb Graf N. P. Scheremetew, aber beim Öffnen des Kästchens mit dem Testament stellte sich heraus, dass weder eine Beurlaubung noch Anweisungen in dieser Angelegenheit darin enthalten sind. Unter dem minderjährigen Erben des Grafen wurde ein Vormundschaftsrat eingesetzt, der den Fall nach Prüfung an den Senat verwies. Der Komponist erhielt einen vorläufigen Pass, der es ihm ermöglichte, unabhängig zu leben und nach eigenem Ermessen zu arbeiten, der aber keine wirkliche Rechtskraft hatte. Während er auf die Entscheidung des Senats wartete, kehrte Degtjarjow nach Moskau zurück, gab die bereits erwähnte Zeitungsanzeige auf, schrieb und führte sein Oratorium auf, bekam zwei Kinder, überlebte die napoleonische Invasion in den Diensten eines Kursker Gutsbesitzers und starb, ohne die Entscheidung über sein Schicksal abzuwarten, am 23. April 1813 (sein dritter Sohn wurde nach seinem Tod geboren)²⁸.

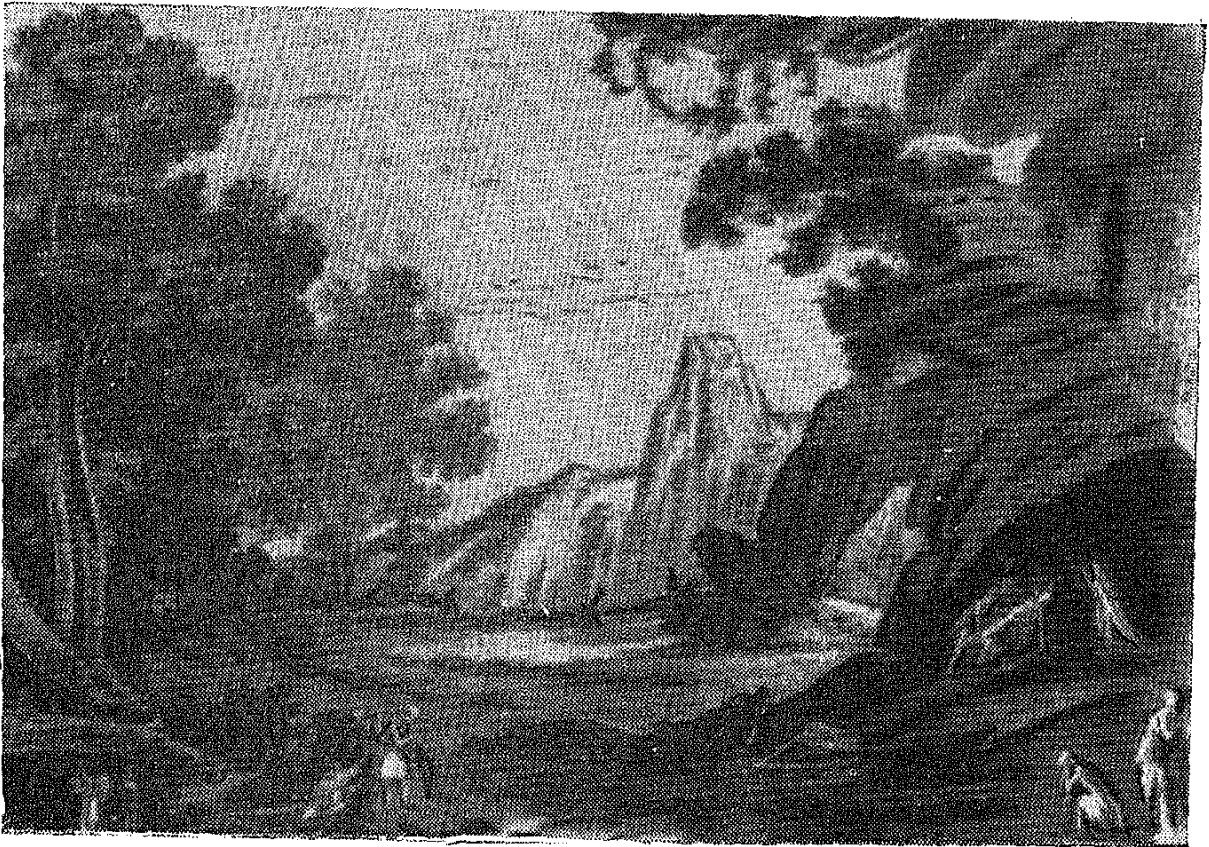
²⁸ Ebenda.



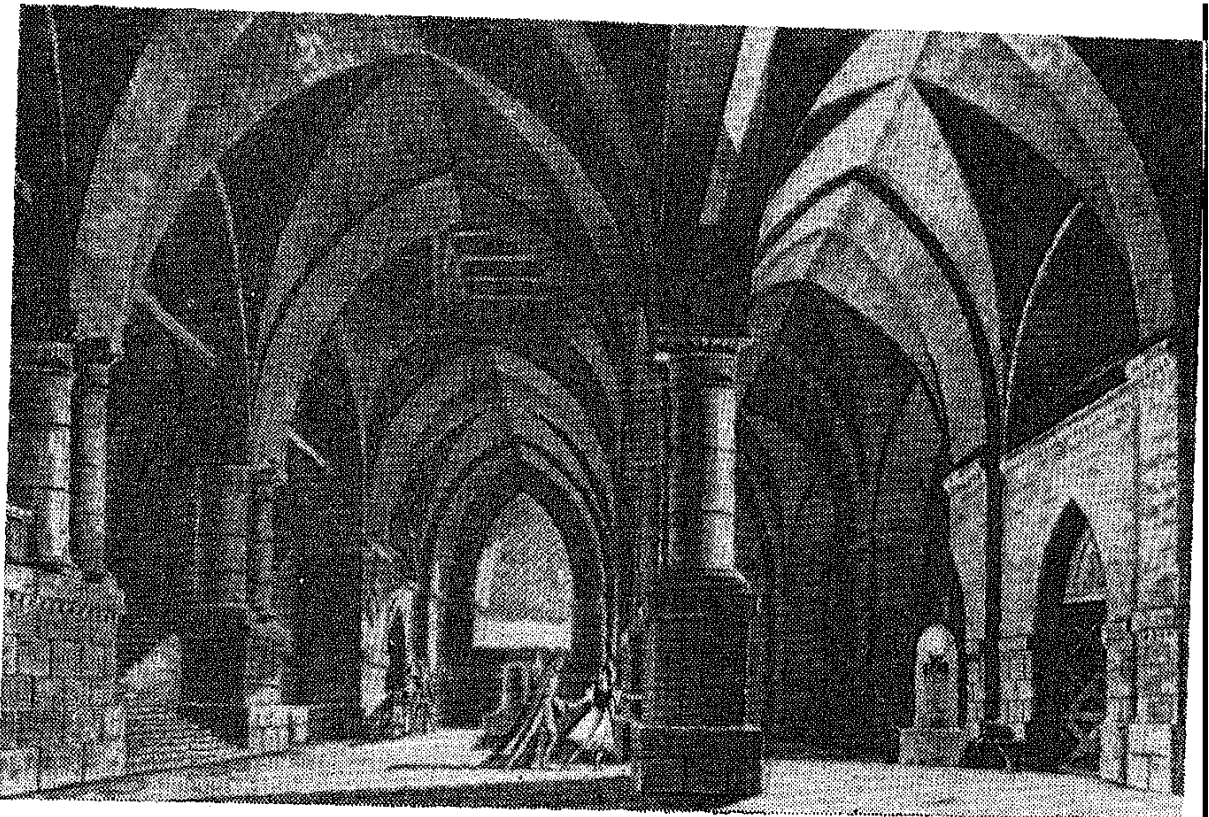
Большой театр в Москве. 20-е годы XIX века
Das Bolschoi-Theater in Moskau. 20er Jahre des 19. Jahrhunderts



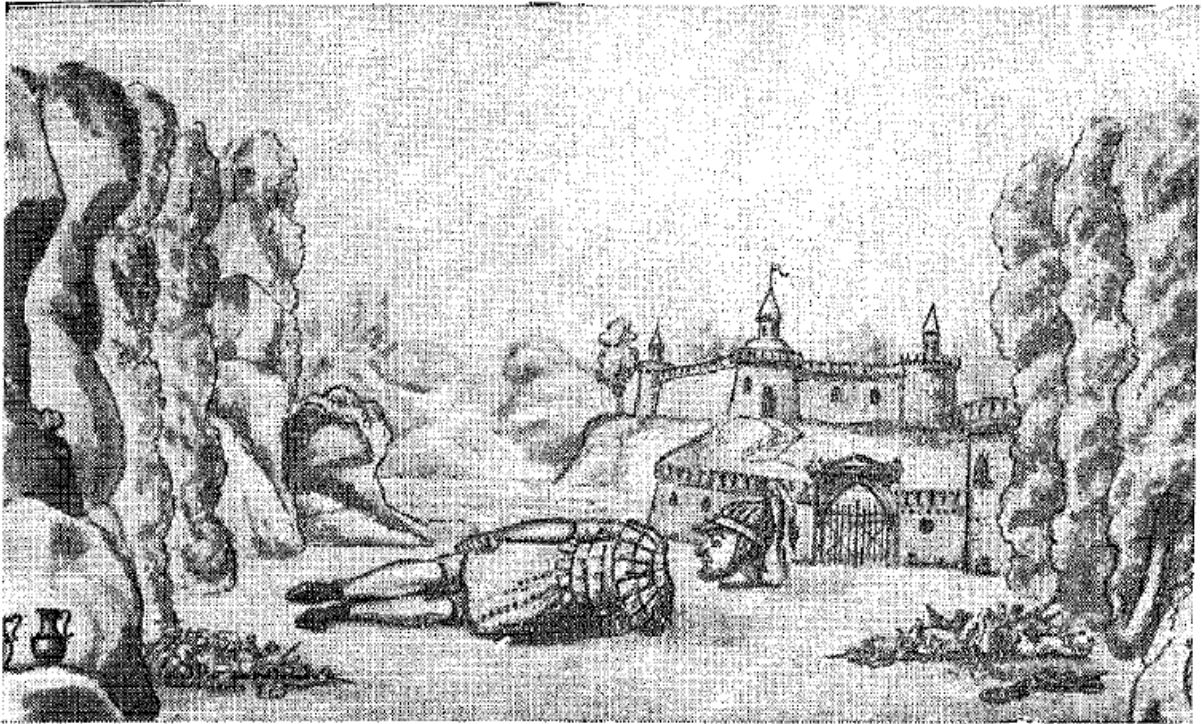
Здание Придворной певческой капеллы в Петербурге
Der Bau der Hofsängerkapelle in St. Petersburg



Декорация Л. Каноппи к балету «Мечь Амура»
Bühnenbild von L. Canoppi für das Ballett „Amors Rache“



П. Гонзага, Эскиз театральной декорации
P. Gonzaga, Skizze einer Theaterkulisse



Эскиз декорации к балету «Руслан и Людмила»
Skizze des Bühnenbilds für das Ballett „Ruslan und Ljudmila“



Эскизы костюмов к опере «Илья-богатырь»
Skizzen von Kostümen für die Oper „Ilja der Recke“



Эскизы русских костюмов к балетным спектаклям (начало XIX века)
Skizzen russischer Kostüme für Ballettaufführungen (Anfang 19. Jahrhundert)



Первая страница партитуры Д. С. Бортнянского «Певец во стане русских
ВОИНОИ»
Die erste Seite von D. S. Bortnjanskis Partitur „Ein Sanger im Lager der russischen
Soldaten“



П. А. Булахов
P. A. Bulachow



К. А. Кавос
C. A. Cavos



Ш. Дидло
Ch. Didelot



Н. С. Семенова
N. S. Semjonowa



И. И. Вальберх
I. I. Walberch



А. И. Истомина
A. I. Istomina



А. Г. Венецианов. Изгнание французских актеров из Москвы в 1812 году
A. G. Wenezianow. Die Vertreibung der französischen Schauspieler aus Moskau
1812

Am 4. August 1815 entschied der Senat den Fall zugunsten von Stepan Degtjarjow; der Leibeigene erhielt zweieinhalb Jahre nach seinem Tod einen Freipass.

Da das freie Testament nach dem Gesetz für alle Mitglieder seiner Familie galt, wurde es von St. Petersburg nach Moskau geschickt, um es seiner Witwe zu übergeben. Die Beamten des St. Petersburger Büros erhielten nach einiger Zeit die folgende Antwort:

„An die hochverehrten Herren Treuhänder und Vormünder des Nachlasses von Graf Dmitri Nikolajewitsch Scheremetew.

Von der Witwe Agrafena Degtjarjowa.
Aufrichtigste Bittschrift.

Mein Mann Stepan Degtjarjow hat etwa vierzig Jahre lang, von klein auf, bis zum Tod seines verstorbenen Fürsten, Graf Nikolai Petrowitsch, in der Gesangsmusik gedient. Nach dem Tod seiner Durchlaucht wurde er durch Pässe entlassen und starb 1813, wobei er mich in einer armen Lage mit drei jungen Söhnen zurückließ, von denen der älteste völlig behindert war. Aber Sie, meine sehr verehrten Herren, haben mich nicht ohne Unterhalt gelassen, und gleichzeitig wurde mir eine Rente von 150 Rubel pro Jahr gewährt, mit der ich, obwohl ich in Not war, mich und meine Familie ernähren konnte. Doch im September dieses Jahres wurde ich mit meinen Kindern aus St. Petersburg in die ewige Freiheit entlassen, so dass ich meine Rente nicht mehr beziehen und auf der anderen Seite leben konnte, wo immer ich wollte.

Ich habe weder ein Vermögen noch eine Gönnerschaft noch Mittel, um mir Nahrung zu verschaffen, und bin mit drei kleinen Kindern belastet, von denen das älteste erst 7 Jahre alt ist, und sie, wie auch ich selbst, müssen eine Lebensweise finden, für die ich Geld verwenden muss, das ich nicht nur für diesen Fall, sondern auch für Nahrung habe, und muss das ärmste Leben führen, indem ich nichts anderes esse als weltliche Almosen.

Und so, da ich jeder Hoffnung beraubt bin, in meiner armen Lage von irgendwoher Hilfe zu erhalten, falle ich Ihnen zu Füßen, meine sehr verehrten Herren, und wage es, Sie in aller Bescheidenheit zu bitten, das Freilassungsdokument *gütig zu vernichten* (Kursivschrift von mir. - *E. L.*) und der armen Familie die Rente zurückzugeben, und mich dadurch zu bereichern, mich den allmächtigen Schöpfer bitten zu lassen, Ihnen, meine sehr verehrten Herren und seiner Exzellenz Graf Dmitri Nikolajewitsch alles Gute zu gewähren.

Agrafena Degtjarjowa»²⁹.

²⁹ ZGIA, Inventarnr. 1088, Akte 3, Nr. 1615, Blätter 32-33, 1816.

2.

Degtjarjows musikalisches Erbe ist recht umfangreich, aber die Bandbreite seiner Werke ist nicht sehr groß. Alle uns bekannten Werke - unabhängig davon, ob nur die Titel oder das musikalische Material überliefert sind - gehören zur Gattung der Chormusik. Höchstwahrscheinlich wurde diese schöpferische Ausrichtung eher durch die inneren künstlerischen Bestrebungen des Komponisten als durch äußere Umstände bestimmt, da er in den verschiedensten Funktionen am Scheremetew-

Theater tätig war und sich durchaus auch in der Oper, im Ballett oder in instrumentalen Gattungen hätte zeigen können. Selbst wenn Instrumental- oder Opernwerke von Degtjarjow entdeckt werden können, ändert das nichts an seiner allgemeinen Einschätzung als Chorkomponist. Zeitgenossen maßen vor allem seinen A-cappella-Chören große Bedeutung bei und nannten Degtjarjow einen berühmten Meister, der „besonders den Geschmack und die Methodik der neuesten Vokal- oder Gesangsmusik geprägt hat“³⁰.

³⁰ „Moskauer Wedomosti“, 1813, 6. September.

Seine verschiedenen Kirchenlieder und Chorkonzerte waren weit verbreitet, wovon es reichlich dokumentarische Belege gibt. „Wer kennt nicht seine ausgezeichneten Kirchenkonzerte, die sozusagen zu Klassikern des Chorgesangs geworden sind?“ - so die rhetorische Frage des Autors eines Artikels in der „Moskauer Wedomosti“³¹.

³¹ Ebenda.

Für die Forscher der russischen Musik von S. Smolenski bis hin zu den Musikwissenschaftlern unserer Tage blieb Degtjarjow jedoch der Autor eines einzigen Werkes - des Oratoriums „Minin und Poscharski“. Alle anderen Werke galten als unwiederbringlich verloren, und es gab sogar die Legende, dass der Leibeigene sie alle verbrannt hatte, weil er aufgrund seiner extremen Armut nicht die Mittel hatte, seine Partituren zu transportieren. Glücklicherweise stellte sich diese Legende als falsch heraus. Es sind nicht nur mehrere handschriftliche Abschriften der Chöre und Chorkonzerte erhalten, sondern auch die Autographen des Komponisten.

In einem der Archivbestände wurde eine Liste der im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts am häufigsten verwendeten Kirchenlieder verschiedener Autoren aufbewahrt, in der unter den Chören von Bortnjanski, Wedel, Koslowski und anderen Komponisten siebenundsechzig geistliche Konzerte von Degtjarjow, etwa dreißig seiner kleineren Chorwerke, ein liturgischer Zyklus und kleine Oratorien oder Kantaten für Chor und Orchester auf geistliche Texte ³² aufgeführt sind.

³² ZGIA, Inventarnr. 1088, Akte 3, Nr. 1732, Blätter 1, 3, 4.

Diese Liste ist jedoch nicht erschöpfend und kann durch Werke aus den uns zur Verfügung stehenden Sammlungen ergänzt werden. Bislang ist es uns gelungen, mehrere solcher Sammlungen zu finden.

Das erste und wichtigste von ihnen enthält 18 Chorkonzerte und sollte als Degtjarjows Autograph³³ identifiziert werden.

³³ Anhand von Schenkungsinschriften, Stempeln und Einträgen in Inventarbüchern konnte das Schicksal dieser Sammlung ermittelt werden: S. Degtjarjowa-Cavos (Enkelin von S. Degtjarjowa) schenkte die Sammlung Professor N. N. Iwanowski, einem Amateur und Experten für russischen Kirchengesang, der sie seinerseits der Bibliothek des Moskauer Synodalkollegs übergab. In den 1920er Jahren gelangte das Manuskript in die Bibliothek des Moskauer Konservatoriums und dann in das Archiv des Ostankino Palast-Museums, wo es heute aufbewahrt wird.

Nach allen textologischen Hinweisen stammt dieses Notenmanuskript aus den 1790er Jahren, mit Korrekturen und Änderungen des Autors auf einigen Seiten. Die

anderen Sammlungen sind Manuskriptkopien³⁴ und liefern uns das musikalische Material von neun Chören und zweiundvierzig geistlichen Konzerten von Degtjarjow.

³⁴ Zwei Sammlungen werden im Archiv des Staatlichen Zentrums für Musik aufbewahrt (Inventarnr. 238). Die erste (Nr. 118) enthält nur einen Chor von Degtjarjow; die zweite (Nr. 128) enthält u.a. vier Konzerte von Degtjarjow und einen seiner Chöre. Eine weitere Sammlung befindet sich in der Privatsammlung von L. Mormylja (Sagorsk). Sie enthält achtunddreißig Konzerte von Degtjarjow. Unter den Manuskripten des Fonds von S. W. Smolenski befinden sich Chorpartituren und Stimmen (manchmal unvollständig) von vierzehn geistlichen Konzerten, sechs Chören und der Kantate von Degtjarjow (ZGIA, Inventarnr. 1119, Akte 1, Nr. 56-61). Die Liturgie ist in der GPB, OSRK, Inventarnr. 550, F. XII 58 erhalten.

Davon stimmen vierzehn mit dem Original überein, und sechsunddreißig Stücke entsprechen dem oben erwähnten Register.

Insgesamt sind nun einhundertfünf Titel der Chorwerke des Leibeigenen bekannt, und es wurde die Musik von fünfundvierzig Konzerten, neun Chören, einer Liturgie und der Kantate „Erzengel Michael“ für Chor und Orchester entdeckt. Hier ist eine Liste von Degtjarjows Kompositionen ³⁵:

³⁵ Neben der Gattung und dem Titel des Werks sind in dieser Liste auch die Tonart (sofern Notenmaterial erhalten ist) und in Klammern die Nummer des im ZGIA geführten Registers angegeben.

Konzerte

1. „Es ist gut, dem Herrn zu bekennen“ - F-Dur (Nr. 47)
2. „Gelobt sei der Herr, der Gott Israels“ - C-Dur. (№ 1)
3. „Ich will den Herrn segnen, der mich weise gemacht hat“ - D-Dur. (№ 6)
4. „Gesegnet ist der Mann, der den Herrn fürchtet“ - C-Dur. (№ 49)
5. „Mein Gott, mein Gott, du hast mich für immer verlassen.“ (№ 26)
6. „Mein Gott, mein Gott, zu dir am Morgen“ - B-Dur. (№ 23)
7. „Gott rette mich in deinem Namen“ – E-Dur.
8. „Gott komm“ in c-Moll.
9. „Großer Gott in Zion“. (№ 52)
10. „Groß ist der Herr und gepriesen sei er“ – D-Dur.
11. „Ich preise dich, Herr“ – Es-Dur. (№ 33)
12. „Höre, mein Volk“. (№ 55)
13. „Ich liebe dich, Herr, meine Festung“ – e-Moll.
14. „Rufe zu Gott die ganze Erde.“ (№ 21)
15. „Rufe zu Gott, die ganze Erde.“ (№ 53)
16. „Der Tag der Auferstehung und wir werden erleuchtet werden“ – B-Dur. (№ 59)
17. „Lasst uns nun loben den Vorläufer des Herrn“. (№ 51)
18. „Weltruhm“ in C-Dur. (№ 30)
19. „Mit meiner Stimme rufe ich zum Herrn.“ (№ 35)
20. „Mein Herr, mein Gott, auf dich vertraue ich“ – B-Dur. (№ 3)
21. „O Herr, ich liebe die Herrlichkeit“ – D-Dur.
22. „O Herr, lass deinen Zorn nicht walten“. (№ 60)
23. „O Herr höre mein Gebet“ (für drei Stimmen). (№ 67)
24. „Der Herr regiert, lass die Menschen zornig sein“ – C-Dur. (№ 29)
25. „Der Herr ist meine Erleuchtung“ – C-Dur. (№ 48)
26. „Möge sich meine Seele am Herrn freuen.“ – C-Moll (№ 13)
27. „Möge Gott wieder auferstehen.“ – C-Dur. (№ 9)

28. „Möge Gott wieder auferstehen“ – C-Dur. (№ 44)
29. „Heute wird in den Tempel gebracht.“ (№ 50)
30. „Heute alle Kreatur“ (für Ostern) – in C-Dur. (№ 10)
31. „Heute kommen die Räte der Gläubigen.“
(an St. Demetrius den Großen) – in C-Dur.
32. „Bis jetzt der Himmel und die Erde.“ (№ 25)
33. „Heute ist Christus in Bethlehem geboren“ – in C-Dur. (№ 2)
34. „Bis dass Gott mich vergisst bis ans Ende.“ (№ 42)
35. „Erlöse mich von meinen Feinden, o Gott“ – f-moll. (№ 39)
36. „Bekenne dich zu dem Herrn“ – D-Dur. (№ 54)
37. „Zu dir, o Herr, erhebe ich meine Seele“ – g-moll. (№ 63)
38. „Zu dir, o Herr, will ich rufen“ – D-Dur.
39. „Meine Festung und mein Gesang“ – Es-Dur. (№ 20)
40. „Öffne uns die Tore der Barmherzigkeit“ – f-moll. (№ 61)
41. „Öffne uns die Pforten der Barmherzigkeit“. (№ 62)
42. „Zu Deiner unsterblichen Ruh‘.“ (№ 4)
43. „Er, der auf den Herrn vertraut.“ (№ 37)
44. „Du sollst nicht eifersüchtig sein auf die Bösen“ – F-Dur. (№ 40)
45. „Erbarme dich meiner, o Gott, denn ich vertraue auf dich“ – g-moll. (№ 7)
46. „Erbarme dich meiner, Herr, denn ich bin schwach.“ (№ 27)
47. „Nach Gottes Erbarmen“. (№ 58)
48. „Singet dem Herrn, der da wohnt in Zion“ – D-Dur.
49. „Ich singe und ich will singen meinem Gott“. (№ 45)
50. „Glorious This Day“ (für die Dreifaltigkeit) – C-Dur. (№ 15)
51. „Come ye faithful“ (für St. Nicholas the Wonderworker) – C-Dur. (№ 17)
52. „Kommt und glaubt“. (№ 66)
53. „Kommt, lasst uns hinaufsteigen auf den Berg des Herrn“ – C-Dur. (№ 28)
54. „Kommt, ihr neuen Trauben der Geburt“ – C-Dur. (№ 5)
55. „Neige dein Ohr, o Herr“ – c-Moll. (№ 32)
56. „Freue dich in Gott, unserem Helfer“. (№ 64)
57. „Freue dich über die Gerechtigkeit des Herrn.“ – D-Dur. (№ 22)
58. „Gabriel flog herab aus den Kreisen des Himmels“ – C-Dur. (№ 12)
59. „Nun segnet den Herrn“ – C-Dur. (№ 34)
60. „Heute ist ein Tag der Freude und des Frohsinns.“ (№ 36)
61. „Dieser namhafte und heilige Tag“ – C-Dur. (№ 43)
62. „Sag meinem Herrn mein Ende“ – g-Moll. (№ 56)
63. „Ehre sei Gott in der Höhe.“ (№ 16)
64. „Ehre sei Gott in der Höhe.“ (№ 18)
65. „Ehre sei Gott in der Höhe.“ (№ 19)
66. „Richte Gott, der mir Unrecht getan hat“ – c-Moll. (№ 65)
67. „Dich loben wir, Gott“ – D-Dur. (№ 8)
68. „Dir sei das Lied Gottes in Zion“ – D-Dur. (№ 24)
69. „Ich habe ertragen“ – Es-Dur.
70. „Du bist meine Burg, o Herr“ – Es-Dur) (№ 14)
71. „Höre meine Stimme“. (№ 11)
72. „Höre, Herr, die Stimme meines Gebets“ – c-Moll. (№ 31)
73. „Höre, o Herr, die Stimme meines Gebets“ – C-Dur. (№ 57)
74. „Erhöre, Herr, mein Gebet“ – g-Moll. (№ 38)
75. „Lobe Gott in seinen Heiligen“ – D-Dur. (№ 41)
76. „Lobt den Herrn, ihr Kinder“ (№ 46)

Chöre

1. „Der Engel rief zu.“ (ohne Nr.)
2. „Der Engel rief zu.“ (ohne Nr.)
3. „Der Engel rief zu.“ (ohne Nr.)
4. „Der gut aussehende Joseph.“ (ohne Nr.)
5. „Ich glaube“ in D-Dur (ohne Nr.)
6. „Dein geheimes Abendmahl.“ (ohne Nr.)
7. „Alle Heiden, die Du geschaffen hast“ - Es-Dur.
8. „Herr im Lichte deines Angesichts lass uns gehen“ - B-Dur.
9. „Würdig ist“ - D-Dur.
10. „Jesaja jubelt“ (Erzbischof). (Nr. 68)
11. „Jesaja frohlocke“ (einfach). (Nr. 69)
12. „Barmherzigkeit der Welt“ in C-Dur. (ohne Nr.)
13. „Vater unser“ in Es-Dur.
14. „Stilles Licht“ - c-Moll.
15. „Ruhm: „Einziggeborener“ (ohne Nr.)
16. „Zu dir singen wir“ - a-Moll
17. „Lobet den Namen des Herrn“ - c-Moll.
18. Cherubim in f-Moll (ohne Nr.)
19. Cherubim in c-Moll. (ohne Nr.)
20. Cherubim (ohne Nr.)
21. Fürbitten für das ganze Jahr (ohne Nr.)
22. Liturgie (für vier Stimmen) - C-Dur (ohne Nr.)

Oratorien und Kantaten

1. „Dem Erzengel Michael. Freut euch mit uns“ (mit Orchester).
- in C-Dur (ohne Nr.)
2. „Liebt den Herrn“. (ohne Nr.)
3. „Ich will dich lieben, Herr“ (für Orchester und zwei Chöre). (ohne Nr.)
4. „So Gott will“. (ohne Nr.)
5. „Minin und Poscharski oder die Befreiung Moskaus“. (ohne Nr.)
6. „Am Tag des Heiligen Johannes von Jerusalem“ (mit Orchester) (Nr. 70)
7. „Der Triumph Russlands oder die Vernichtung seiner Feinde und die Flucht Napoleons („lyrischer Gesang“, Konzeption.
Siehe: „Moskauer Wedomosti“, 1813, 6. September).

Die Notenveröffentlichungen des frühen 20. Jahrhunderts³⁶ ermöglichen es, die Liste um einige weitere Kompositionen von Degtjarjow zu ergänzen.

³⁶ Siehe: Lissizyn M. A. Historische Chrestomathie des Kirchengesanges, Bd. 3. St. Petersburg, 1902; Nikolski A. W. Konsolidierter Katalog des Jurgenson-Verlages. Übersicht und Verzeichnis aller geistlichen und musikalischen Kompositionen. St. Petersburg, b. g. [1913]; Sammlung geistlich-musikalischer Gesänge von verschiedenen Autoren. Herausgegeben von N. D. Lebedew. Petrograd, 1917. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Degtjarjows Werke auch immer wieder in Überarbeitungen (teilweise mit starken Veränderungen) von den Chorleitern J. S. Asejew, M. Goltison, P. G. Grigorjew, T. Donezki, M. A. Lagunow, W. L. Lirin und S. W. Pantschenko.

Die wichtigsten von ihnen sind: Konzerte – „Selig bist du“ („Hochzeitskonzert“), „Gott-Vater David“, „Komm aus dem Libanon, o Braut“, „Meine Seele preist“, „Gott ist auferstanden“, „Dein guter Geist“, „Jetzt ist die Zeit günstig“, „Dies ist der Tag des Herrn“, Chöre – „Barmherzigkeit der Welt“ (G-Dur), „Gott ist mit uns“, Troparion zu Weihnachten, „Höre das Weinen“, Choralzyklen – Heirmos zu Ostern, die Krönung.

Ein Blick auf die Gesamtheit der uns bekannten Werke Degtjarjows zeigt deutlich seine Vorliebe für große Chorformen. Die Zahl der geistlichen Konzerte und der Kantaten- und Oratorienwerke ist fast viermal so hoch wie die Zahl der kleinen Chöre wie der „Cherubikon“. Eine Zwischenstellung zwischen Chorkonzerten und Oratorien nehmen die musikalischen Kompositionen auf geistliche Texte für Chor und Orchester ein. Ihren Titeln nach zu urteilen, handelt es sich um für die russische Kultur des späten 18. Jahrhunderts sehr typische Lobpreiskantaten, wie sie in den Werken von Sarti, Bortnjanski und anderen Komponisten zu finden sind. Von ihrer Musik ist nur die Chorpartitur der Kantate „Dem Erzengel Michael“ erhalten geblieben (die Orchesterstimmen sind verloren gegangen). Sie ist eine Umarbeitung des gleichnamigen Chorkonzerts (ZGIA, Inventarnr. 1119, Akte 1, Nr. 61 und Nr. 58). Es ist möglich, dass die Kantaten „Liebe den Herrn“, „So Gott will“ und „Am Tag des Heiligen Johannes von Jerusalem“ ebenfalls Bearbeitungen früherer Konzerte Degtjarjows sind (ein ähnliches Beispiel sind Bortnjanskis Kantaten „Wir loben Gott“ und „O Herr, durch deine Macht wird der Zar frohlocken“). Degtjarjows Kompositionen für A-cappella-Chor sind sowohl an sich als auch im Hinblick auf die Entwicklung seines Werks interessant, da die meisten von ihnen zweifellos dem Oratorium „Minin und Poscharski“ vorausgingen.

Die Chorkonzerte Degtjarjows sind musikalisch sehr ungleich. Die besten von ihnen - vor allem „Erlöse mich von meinen Feinden“, „Ich habe ertragen“ und „Es ist gut“ - würden auch heute noch das Repertoire eines jeden akademischen Chors schmücken, während andere nur noch die Bedeutung eines historischen Denkmals haben. Sie alle stammen jedoch aus der Hand eines hochprofessionellen Meisters, dessen Kompositionstechnik sich nie verändert hat.

Der stärkste Aspekt von Degtjarjows Werk in diesem Genre ähnelt der Chormusik von Bortnjanski: die Tiefe des musikalischen Inhalts bei äußerer Zurückhaltung des Ausdrucks. Degtjarjow knüpft an die Traditionen Bortnjanskis an, was die Prinzipien des Aufbaus des Choralzyklus betrifft, und erreicht in allen Fällen die von ihm geforderte figurative Einheitlichkeit. Ein wichtiger Aspekt bei der Gestaltung der Form war für ihn die Auswahl der Verszeilen. Entsprechend den Gepflogenheiten seiner Zeit griff der Komponist am häufigsten auf Psalmen zurück, wich jedoch manchmal von dieser Regel ab.

Bei Degtjarjow, wie auch bei anderen russischen Komponisten seiner Zeit, lassen sich drei Arten der Vergliederung des Zyklus feststellen:

1.) Auswahl der Schlüsselverse eines beliebigen Psalms (nach der obigen Liste sind dies die Psalmen Nr. 6-8, 13, 24, 25, 44, 55, 57, 59, 73);

2.) freie Kombination von Versen aus verschiedenen Psalmen (Nr. 1, 10, 20, 35, 38, 66, 68, 69);

3.) ein Aufruf zu Versen verschiedenster Gattungen - Troparien, Strophen, Heirmoi, Hymnen und andere (Nr. 16, 17, 29-33, 50-54, 58, 60, 61, 63-65, 67).

Im ersten Fall war die Entwicklung des musikalischen Bildes bis zu einem gewissen Grad den rhetorischen Gesetzen des gewählten Textes untergeordnet, obwohl dies nur die Korrelation der Teile in Bezug auf ihren Charakter betraf und die Grundlagen der musikalischen Form nicht berührte. Die beiden anderen Typen ließen dem Komponisten völlige Gestaltungsfreiheit, wenn er sich allein von seiner eigenen Idee

leiten ließ, die sich an den typischen Formen der Chorkonzerte des 18. und frühen 19. Jahrhunderts orientierte. Die Funktion des Verstextes in solchen Konzerten ist eine völlig andere als in den kanonischen orthodoxen Gesängen: der Text vermittelt hier nicht so sehr ein Dogma, sondern dient als eines der Mittel, um einen künstlerischen Affekt auszudrücken. Als individuelle Besonderheit der Degtjarjow-Konzerte ist der Bezug auf Psalmen zu nennen, der in den Werken anderer Komponisten nur sehr selten zu finden ist, und nach der orthodoxen Einteilung gehören diese Psalmen zu den folgenden Gruppen: „Bitte um Hilfe“, „von Gut und Böse“, „in Verwirrung des Geistes“, „in tiefer Trauer“. Manchmal weisen sogar die Titel der Konzerte des Leibeigenen – „Erlöse mich von meinen Feinden“, „Sei nicht eifersüchtig auf die Bösen“, „Richte die, die mir Unrecht getan haben“, „Sei mir gnädig, denn ich bin schwach“ - direkt auf die vorherrschenden Stimmungen in seiner Musik hin. Natürlich gibt es unter Degtjarjows Konzerten auch Werke anderer Art - jubelnde, erhabene und triumphale und anklagende mit einem Hauch sarkastischer Ironie, zum Beispiel das Konzert zu Psalm 78 aus der Sammlung des GZMMK: „Gott, die Heiden sind in dein Reich gekommen, sie haben deinen heiligen Tempel entweiht, sie haben Jerusalem wie einen Gemüsegarten gelegt...“.

Wenn schon in Bortnjanskis Chorkonzerten eine Tendenz zur deutlichen Verringerung der Anzahl der Stimmen und zur Annäherung der Form an einen symphonischen Zyklus festzustellen ist, so wird diese Tendenz bei Degtjarjow noch deutlicher. Dies äußert sich in der Festigung eines bestimmten Stereotyps der zyklischen Form, in der Stärkung der Rolle von Klangfarben-Nebeneinanderstellungen und polyphonen Techniken sowie in der Wahl immer kürzerer Textpassagen, die dann viele Male wiederholt werden. Letzteres gibt Degtjarjow die Möglichkeit, eine Form vorwiegend nach musikalischen Gesetzen aufzubauen (in der Chormusik seines jüngeren Zeitgenossen S. Dawydow treten all diese Merkmale noch deutlicher hervor).

Das vielleicht herausragendste und repräsentativste Beispiel für Degtjarjows Werk in diesem Genre ist das Konzert „Erlöse mich von meinen Feinden“. Seine musikalische Form ist äußerst charakteristisch für die Werke nicht nur von Degtjarjow, sondern auch von vielen anderen Komponisten, insbesondere von A. Wedel, L. Guriljow, S. Dawydow und ihrem gemeinsamen Lehrer, J. Sarti. Die Form basiert auf einem vierteiligen Zyklus mit Tempo, Struktur und tonalen Kontrasten zwischen den Abschnitten:

1. „Erlöse mich“	f-moll	Adagio	imitatorischer Stil,
2. „Wie sie gefangen wurden“	As-dur	Allegro	homophoner Stil,
3. „Gott, führe hinweg“	b-moll	Largo	Soloduet,
4. „Jeden Tag“	f-moll	Allegro	Fuge

Die inspirierte Musik des ersten Satzes erinnert an ein melodisiertes Rezitativ, die Entwicklung ist hier auf eine zunehmende Sättigung der Chorstruktur gerichtet - neue Solostimmen und dann Chorgruppen werden allmählich eingeführt, freie Imitationstechniken werden durch Fugato ersetzt, gefolgt von kanonischen Sequenzen, und der Klang intensiviert sich von pp bis ff (Beispiel 76).

Den Kern des Zyklus bilden die folgenden drei Sätze. Davon bildet der langsame Satz das lyrische, wenn auch düstere Zentrum des gesamten Werkes - ein Soloduetz zweier hoher Stimmen vor dem Hintergrund des Basses, der als harmonisches Fundament dient. Dieser Abschnitt, der unerwartet die Gattungsmerkmale des virtuosen Duetts einer Opera seria mit dem Rhythmus eines Trauermarsches verbindet, wird von zwei schnellen Sätzen umrahmt, die ebenfalls in Kontrast zueinander stehen, da der zweite hymnische Teil des Konzerts in einer betont homophonen Lage geschrieben ist und das Finale eine Fuge ist (Beispiele 77, 78, 79).

In der russischen Chormusik der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert waren Fugen keine auffällige Neuerung mehr, wie sie es in den 1760er Jahren zur Zeit von M. Beresowski waren. Unauffällige Beispiele dieser polyphonen Form finden sich in Konzerten „Erbarme dich, o Herr“ von G. Sarti, „Erbarme dich, o Herr“, „Höre, o Herr, meine Stimme“, „O Gott, Gesetzesübertreter“ von A. Wedel, „Mit meiner Stimme rufe ich zum Herrn“ von L. Guriljow, „Lobet den Herrn vom Himmel“, „Nun preiset alle den Herrn“, „Herr, wer wird in deiner Wohnung weilen“ von S. Dawydow und in einigen Konzerten von D. Bortnjanski finden. Die Fuge des Schlusssatzes „Erlöse mich“ sticht jedoch unter den anderen hervor, weil sie alle Regeln des Kontrapunkts tadellos erfüllt - bis hin zur präzisen Führung der Themen in der abschließenden Stretta, die im Wesentlichen ein streng eingehaltener Kanon ist. Darüber hinaus ist es wichtig zu betonen, dass das Fugenthema auf der anfänglichen Intonation des ersten Satzes aufbaut und somit das Finale das Konzert nicht nur tonal, sondern auch thematisch abschließt.

Von den zahlreichen Mitteln der polyphonen Entwicklung (kanonische Sequenzen, doppelte Kontrapunkte, Imitationen usw.) sind die vom Komponisten selbst besonders hervorgehobenen und von ihm als „Regeln des *tasto solo* und der doppelten Oktave“³⁷ bezeichneten Techniken von großer Bedeutung für Degtjarjows Konzerte.

³⁷ In dem zusätzlichen achten Kapitel zu Manfredinis Abhandlung bemerkt Degtjarjow: „Herr Manfredini schreibt nichts über den *tasto solo* und zwei Oktaven: deshalb habe ich es nicht gewagt, ihn hier hinzuzufügen. Die *Tasto-Solo-Klausel* und zwei Oktaven in der Musik ist eine sehr wichtige und sehr angenehme Regel. Sie wird in allen Musikstilen verwendet, so auch in der Kirchenmusik, um die Kraft der Worte und die Wichtigkeit des Themas auszudrücken <...> *Tasto solo* bedeutet, dass die Orgel einen Ton hält, und die anderen Stimmen eine freie Melodie darüber spielen. Die Melodie erzeugt eine wunderschöne Harmonie im stillen kirchlichen Stil, die dann ausführlich niedergeschrieben werden soll. In ihr wird vor allem das *Rinforzando* verwendet, aus dem die schönste Orgel entsteht, die das Herz, die Gefühle und die Gedanken des Menschen berührt. Beispiele dafür sind für unsere Kirchenmusik in den Werken von Herrn Dmitri Stepanowitsch Bortnjanski veröffentlicht, der als erster begann, mit großem Geschmack in unserer Kirchenmusik *tasto solo* zu schreiben“ (163, 168).

Ein vergleichendes Studium der Musik von Bortnjanski und Degtjarjow zeigt, dass der Komponist unter diesen beiden Begriffen ein ganzes System von Techniken aus der Tradition der Orgelmusik verstand. Besonders hervorzuheben sind dabei die folgenden: 1.) ein langer Orgelpunkt (*Chorpedal* mit Kettenatmung)³⁸;

³⁸ Die Bedeutung dieser Technik wurde in den Vorlesungen der Professoren des Moskauer Konservatoriums K. A. Kusnezow und S. S. Skrebkow diskutiert.

- 2.) ein „einsamer“ nichtakkordischer harmonischer Bass, gegen den sich die Melodie entwickelt;
- 3.) ein chorischer Crescendo-Effekt, der durch das Einsetzen immer höherer Chorgruppen erreicht wird, was der Einbeziehung neuer Orgelregister ähnelt;
- 4.) unisono vorgetragene melodische Schlüsselformeln in mehreren Oktaven, kontrastiert mit homophon-harmonischen Episoden.

Alle oben genannten Techniken, die die Chorstruktur merklich bereichern und den harmonischen Atem erweitern, waren in den Chorkonzerten von M. S. Beresowski und P. A. Skokow³⁹ praktisch unbekannt.

³⁹ Wir kennen nur ein Konzert von Skokow – „Richte Gott, der mich beleidigt hat“.

Sie sind ein charakteristisches Merkmal dieser Schule, die mit Recht als Bortnjanski-Schule bezeichnet werden sollte. Auch Degtjarjow gehörte zu ihr.

Die gleichen Tendenzen wie in den Chorkonzerten sind im Allgemeinen auch in den Chorwerken kleinerer Formate zu beobachten, allerdings in einem anderen Maßstab. In einigen Werken („Barmherzigkeit der Welt“, „Vater unser“, „Wir singen dir“) fallen sogar die Konzertierung von Gruppen und die versteckte Zyklizität auf, die zweifellos aus der Gattung des Konzerts stammen. Im Zusammenhang mit den kleinen Formen kann man jedoch nicht umhin, ein wesentliches Manko von Degtjarjows Musik zu erwähnen - die allzu direkte, unvermittelte Übertragung der Intonationen der Alltagsgenres seiner Zeit auf die geistliche Musik und die Monotonie der musikalischen Thematik. In diesem Bereich ist er Wedel und Dawydow unterlegen, ganz zu schweigen von Bortnjanski.

An das größte Werk seines Lebens - das Oratorium „Minin und Poscharski“ oder „Die Befreiung Moskaus“⁴⁰ - ging Degtjarjow als gereifter Meister heran, der über umfangreiche Erfahrungen in der Arbeit mit Chor, Orchester und Gesangssolisten verfügte und ein großes kreatives Gepäck mitbrachte.

⁴⁰ Die Partitur des Oratoriums ist nicht veröffentlicht worden. Das Autograph wird im LGITMiK aufbewahrt, eine handschriftliche Abschrift befindet sich im wissenschaftlichen Archiv des Ostankino-Palastmuseums für die Arbeit der Leibeigenen. Die Klaviatur wurde veröffentlicht (M.: Jurgenson, b. g.), die wichtigsten Fragmente wurden veröffentlicht in: Geschichte der russischen Musik in Notenbeispielen, Bd. 2, hrsg. von S. L. Ginsburg. 2. Aufl. M., 1968; Chöre aus dem Oratorium „Minin und Poscharski“ von Degtjarjow. Komp. und Vorwort. S. Leonowa. M., 1975.

Soweit wir wissen, war dies jedoch das erste Mal, dass er sich dem Genre der weltlichen Musik zuwandte und das erste Mal, dass er mit einem Librettisten zusammenarbeiten musste.

Die musikhistorische Literatur hat eine skeptische Haltung gegenüber dem Autor des Librettos, Nikolai Dmitrijewitsch Gortschakow, entwickelt. Es scheint, dass dieser Ansatz nicht ganz legitim ist. Natürlich kann Gortschakow nicht als erstklassiger Dichter bezeichnet werden, seine Gedichte sind blass und schablonenhaft. Aber er war ein Profi auf seinem Gebiet und vor allem ein hervorragender Kenner der Musik, mit einem guten Verständnis und Gespür für solo-vokale und chorische Stile. Kurz bevor er den Text des Oratoriums komponierte, veröffentlichte er ein Buch mit dem Titel „Erfahrungen mit der Vokal- oder Gesangsmusik in Russland, von den alten Zeiten bis zur gegenwärtigen Verbesserung dieser Kunst...“ (M., 1808), in dem er seine Ansichten über das Wesen der vokalen Gattungen darlegt ⁴¹.

⁴¹ N. D. Gortschakow besitzt auch einen späteren Artikel „Über den satzungsgemäßen und mehrstimmigen Kirchengesang in Russland“ („Großfürstentum Moskau“, 1841, Teil 5, Nr. 9, S. 191-207), in dem er insbesondere sehr ausführlich über Degtjarjow und seine Musik spricht.

Der Text des Oratoriums ist lakonisch, nicht überladen mit Details und erfüllt alle Anforderungen der Gattung. Offenbar fanden Degtjarjow und Gortschakow eine gemeinsame Sprache in der schöpferischen Arbeit⁴² und waren darüber hinaus im Leben befreundet.

⁴² Eine enthusiastische Einschätzung von Degtjarjows Chorwerk gab N. D. Gortschakow bereits 1808: „Herr Degtjarjow ist einer der ausgezeichnetsten neuen Autoren der Gesangsmusik, seine Kompositionen zeigen einen besonders feinen Geschmack, einige seiner Konzerte sind unnachahmlich. Strenge Kritiker missbilligen seine übermäßige Neigung zu Rouladen, aber es scheint, dass eine solche Schlussfolgerung ungerecht ist, weil er sie sehr angemessen und nach seinem Geschmack verwendet, und nicht immer. Natürlich sollen die Rouladen den heiligen Worten nicht die Kraft nehmen, indem sie sie unter die Regeln der Musik stellen; aber wo sie in den Kompositionen von Degtjarjow vorkommen, dienen sie sozusagen als Schatten der Worte, als Echo des Gefühls, das mit einer angenehmen Empfindung aus dem Herzen strömt, und in einem solchen Gemütszustand wird das Gefühl in verschiedenen Biegungen der Stimme ausgeführt und erzeugt schließlich in seiner Gesamtheit das, was wir Verzückung nennen“ (58, ²⁹).

Das Oratorium „Minin und Poscharski“ ist entsprechend den Traditionen seiner Zeit aufgebaut. Es besteht aus drei Teilen, von denen der erste heroisch und dramatisch ist, der zweite vorwiegend lyrisch und der dritte eine Apotheose darstellt. In Bezug auf die Handlung ist der Stoff wie folgt gegliedert.

Der erste Teil - Palizyns Nachricht über den traurigen Zustand Moskaus; Minins Proklamation; die Entscheidung Minins und des ganzen Volkes, sich an Poscharski zu wenden.

Der zweite Teil ist ein pastorales Bild: Poscharski und seine Frau Olga auf ihrem abgelegenen Anwesen; die Ankunft von Minin und Palizyn; Palizyns Appell an Poscharski; Poscharskis Entscheidung, die russische Landwehr anzuführen.

Der dritte Teil - befreites Moskau, jubelndes Volk, trotz der Bitten des Volkes lehnt Poscharski die Königskrone ab, das Volk preist die Helden, ein triumphales Finale.

Diese Anordnung der Form zeigt eine deutliche Verwandtschaft mit den handschriftlichen Notizen Derschawins, in denen er den Plan seines unvollendeten Gedichts „Poscharski“ skizziert hat. Zum Vergleich sind hier Fragmente von Derschawins Text zu sehen:

„...Eine erschütternde Beschreibung von Moskau...

[Minin], der auf den Platz kommt, überzeugt das Volk mit Inbrunst, sich der Verteidigung des Vaterlandes anzuschließen.... die Zustimmung aller ist gemeinsam... Botschaft... mit Botschaftern zu Poscharski, damit er das Hauptkommando über die Beratenden übernimmt ...

...Die Beschreibung des abgelegenen Wohnsitzes von Poscharski. Seine Unruhe zwischen Liebe zum Vaterland, zwischen den ihm bevorstehenden Schwierigkeiten, zwischen seinem ruhigen Leben, seiner Liebe zu Kleonice, seiner Gebrechlichkeit

und den Krankheiten, die ihn durch seine Wunden befallen haben. Seine Eingebungen ... an Besucher über den beklagenswerten Zustand des Staates...

...Die Dankbarkeit des Volkes bringt dem Sieger eine Krone.... [Poscharski] verkündet von sich aus, dass er sich in die Abgeschiedenheit zurückzieht, mit dem Verständnis, dass er, sollte das Vaterland seine Hand oder seinen Rat brauchen, immer bereit ist, ihm Dienste zu leisten..." (71, 371-373).

Berücksichtigt man das Zusammentreffen vieler Umstände - die Identität von Inhalt und Form des unvollendeten Gedichts „Poscharski“ mit dem Oratorium, die Bekanntschaft Derschawins mit der literarischen Familie von D. P. und N. D. Gortschakow, das deutlich gesteigerte Interesse des Dichters am Anfang des 19. Jahrhunderts an der Gattung des Oratoriums und sein für den „Europäischen Boten“ geschriebener Artikel - es ist möglich, nicht nur den Einfluss von Derschawins Idee, sondern auch seine eigene Beteiligung an der Entstehung des Oratoriums zu vermuten. Unabhängig von der Lösung dieser Frage tritt jedoch die unzweifelhafte Gemeinsamkeit des ethischen Grundgedankens aller Kompositionen Derschawins über Poscharski mit dem musikalischen Werk von Gortschakow und Degtjarjow - die Selbstlosigkeit der militärischen Heldentaten im Namen des Vaterlandes - in den Vordergrund:

Hundertfach vergoss er seinen Blutstrom,
Erschöpft von der Liebe zu seinem Vaterland,
Zufrieden mit sich selbst ohne Belohnung.

.

Bist du es, du großmütiger Held,
Poscharski, mein großer Mann?
Du hast für deine Verdienste
Keine Wagen, keine Trophäen,
Keine großen Lobreden, keine Mausoleen erhalten;
Nur Staub von dir ist geblieben.
In ihm war ein Funke Ruhm bewahrt,
Der meinen Geist entzündet hat.

(G. Derschawin. „Ode an die Heimtücke des französischen Frevels...“)

Das Oratorium beginnt mit einer großen, feierlichen Ouvertüre, die in ihren Proportionen perfekt und instrumental brillant ist, wenn auch thematisch etwas unpersönlich. Die Kontraste der langsamen, dramatischen Einleitung, des schnellen und jubelnden Sonatallegros und seiner lyrischen Episoden nehmen die Haupthandlungsstränge des Werks vorweg. Die Ouvertüre ist klanglich unzusammenhängend und geht direkt in Palizyns Rezitativ über. Bereits aus der Ouvertüre lässt sich die stilistische Ausrichtung der Musik des Oratoriums ablesen. Die Prinzipien der thematischen Entwicklung, der Orchestrierung, der tonalen und figurativen Gegenüberstellung und andere Faktoren zeigen uns Degtjarjow als einen überzeugten klassizistischen Komponisten, und sein Klassizismus ist durchaus als spät zu bezeichnen. Das Verhältnis von Teilen und Abschnitten in seiner Musik ist tadellos ausgewogen, und gleichzeitig verwendet er die typischen Techniken des Klassizismus in großem Maßstab und wendet sie auf die größten Bestandteile der Form an, was Degtjarjows Musik den architektonischen Monumenten seiner Epoche ähnlich macht.

Der bewusst statische Charakter der dramaturgischen Lösung der Gattung verlangte vom Komponisten eine sorgfältige Berücksichtigung der Architektur des Ganzen und der Details. Degtjarjow wendet eine Vielzahl musikalischer Formen an, wobei er in diesem Werk eindeutig die dreiteilige Form bevorzugt. Wie bereits erwähnt, ist das Oratorium in drei Akte gegliedert und in die Tonart D-Dur eingebettet. Der erste Satz des Oratoriums ist seinerseits dreiteilig. In seinem Zentrum steht Minins Arie - Proklamation (da capo), die von zwei ausgedehnten Chorszenen umrahmt wird. Die Exposition des ersten Aktes - der Chor „Unglück, Unglück wird über uns kommen“ - ist in Sonatenform geschrieben, mit einer rezitativischen Episode anstelle einer Ausarbeitung, während die Chorreprise dieses Aktes – „Wir geben uns hin, wie es den Russen eigen ist“ - eine konzentrische Komposition ist, in deren Mitte ein dreistimmiges Chorduett-Gebet steht. Es ist also dasselbe formgebende Prinzip, das die Form der einzelnen Nummern, der Abschnitte, der Handlungen und des gesamten Oratoriums organisiert⁴³.

⁴³ Der Prototyp für die Form von Degtjarjows Oratorium könnte die dreiteilige Form von Haydns Oratorium „Die Schöpfung der Welt“ sein, das in den Jahren 1800-1810 mehrmals pro Jahr in Sankt Petersburg und Moskau aufgeführt wurde.

Während der erste Akt planlos ist und heroische Bilder dominieren, werden sie im zweiten Akt vor dem Hintergrund lyrischer Episoden präsentiert. Alle Hauptfiguren des Oratoriums - Minin, Palizyn, Poscharski und Olga⁴⁴ - treten hier zum ersten Mal auf.

⁴⁴ Im dritten Akt wird eine Episodenfigur, Fürst Trubezkoi, eingeführt.

Der Komponist hat eine kontinuierliche dramaturgische Linie verwirklicht; allmählich wird das Muster der Erhöhung der Stimmenzahl in den Solonummern erkennbar: vom Rezitativ zur Arie, zum Duett und schließlich zum Trio. Darüber hinaus nimmt die Rolle der polyphonen Techniken zu, die in der Fuge, der einzigen Chorszene dieses Aktes, ihren ersten Höhepunkt erreichen.

Der dritte Akt vereint alle zuvor angedeuteten Aspekte der Handlung, Genreschichten und Tendenzen der Formbildung. Er beginnt mit einer spektakulären orchestralen Darstellung einer Schlachtszene, führt dann in Solo-, Ensemble- und Chorszenen sowohl die lyrischen als auch die heroischen Linien zu ihrem äußersten Höhepunkt und schließt mit einer grandiosen Chorfüge, die im Grunde die Quintessenz der musikalischen Idee des Oratoriums in sich trägt.

Die Schlussfuge des Oratoriums „Minin und Poscharski“ muss als eines der größten und herausragendsten Werke der Epoche des russischen Musikklassizismus bezeichnet werden. Sie ist interessant wegen des virtuosen Einsatzes von Techniken der Chorpolyphonie. Hervorzuheben sind der ungewöhnliche Beginn der Exposition in einer Dominant-Tonart, aber mit Subdominant-Antworten, die hervorragende Beherrschung der Technik des Komplementärrhythmus und die meisterhaft geschriebene Stretta. Die Fuge fasst weitgehend die polyphone Erfahrung der russischen Chorkonzerte des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts zusammen und dient darin - wie auch im Umfang des musikalischen Denkens - als Bindeglied zwischen den Chorkonzerten und den Massenszenen der Opern Glinkas. Um die zusammenfassende Rolle der Fuge im Oratorium zu verdeutlichen, sei abschließend ein anschaulicher Vergleich aus dem Bereich der russischen Bildhauerei angeführt. Der Kunsthistoriker M. W. Alpatow spricht von den hohen künstlerischen Qualitäten

des Martos-Denkmal für Minin und Poscharski und betont die vielfältigen Bedeutungen seiner Symbolik: „[Minin] zeigt vor allem seine Hand vor sich zum Kreml. In mancher Hinsicht fällt jedoch auf, dass Minin nicht nur nach vorne ruft, sondern auch den Kommandanten gebieterisch auffordert, sich zu erheben, die Hand zum Himmel erhebt und an ihn wie an die Gerechtigkeit appelliert, und, was besonders bedeutsam ist, mit einer weit ausholenden Geste auf den Platz zeigt, als ob er sich an die Menge wendet, die ihn füllt“ (6, 318). Dasselbe gilt für die Schlussfuge des Oratoriums, die die verallgemeinerte Bildsprache des russischen geistlichen Konzerts mit der Konkretheit der historischen Handlung verbindet.

Die Gattungsherkunft des Oratoriums beschränkt sich nicht auf den Bereich des Chorkonzerts, sondern deckt ein breiteres Spektrum von Phänomenen ab, und die Charakterisierungen seiner Figuren basieren in erster Linie auf den Traditionen der Arien und Ensembles der Opera seria. Jede der männlichen Figuren des Oratoriums hat eine Arie, Olga sogar zwei. Nach den Regeln der normativen Ästhetik des „ernsten Stils“⁴⁵ sind sie streng in heroische und lyrische Arien unterteilt.

⁴⁵ Diese Regeln, die Degtjarjow strikt befolgte, sind in seiner Übersetzung des Traktats von Manfredini im Kapitel „Über den ernsten Stil“ (Kapitel 6, Teil 4) aufgeführt.

Nach Degtjarjows Plan sollte die Arie von Poscharski im dritten Akt der Höhepunkt des Werks sein, aber Palizyns Arie aus dem zweiten Akt war die musikalisch lebendigste. Die Kadenz darin ist besonders ausdrucksstark und ähnelt in vielerlei Hinsicht der bemerkenswerten Arie des Quintus Fabius aus Bortnjanskis gleichnamiger Oper. Wahrscheinlich kannte Degtjarjow diese Musik nicht, die Bortnjanski für das italienische Theater komponiert hatte; das Zusammentreffen ist auf die Gemeinsamkeiten der ästhetischen Haltungen und der musikalischen Methoden zurückzuführen, die für dieses Genre stereotyp sind.

Auch die Verteilung der Stimmen war für die russische Musik des frühen 19. Jahrhunderts recht traditionell - Sopran, drei Tenöre und ein Bass (Palizyn). Zweifellos sind die Figuren des Oratoriums nicht mit individuellen Merkmalen ausgestattet, und viele Historiker haben Degtjarjow das Fehlen eines stark ausgeprägten nationalen Ansatzes in seiner Musik vorgeworfen. Es ist jedoch anzumerken, dass alle diese Merkmale (es wäre unhistorisch, sie als Mängel zu bezeichnen) fast allen russischen Meistern der klassizistischen Epoche eigen waren, als sie sich den „hohen Genres“⁴⁶ zuwandten. Die neue, die Glinka-Ära stand noch bevor.

⁴⁶ Ein charakteristisches Beispiel in diesem Sinne ist das Suworow-Denkmal von M. P. Koslowski. Darüber hinaus stellen wir fest, dass Derschawin in seinen Notizen die Helden seines Gedichts absichtlich in einer eindimensionalen Weise charakterisiert:

„Wichtige Charaktere.

Poscharski: das Bild eines perfekten Helden, Liebhaber des Vaterlandes; großzügig, geduldig, selbstlos, barmherzig, freigebig, bescheiden.

Minin: ein teilweiser Vaterlandsliebhaber, einfältig, hitzköpfig, verträumt, der alles dem Vaterland opfert.

Kleonice: tugendhaft, großmütig, sanft, gehorsam und beständig“ (71, 373).

In einigen Nummern des zweiten Aktes und in einigen Episoden des dritten Aktes sind „künstlerische Rudimente“ der russischen Pastorale des 18. Jahrhunderts erkennbar⁴⁷.

⁴⁷ Es gibt eine merkwürdige Ähnlichkeit zwischen dem Chor in D-Dur (Nr. 28) und der Musik der Pastorale aus Tschaikowskys „Pique Dame“.

Das Genre der Pastorale war der Vorläufer der sentimentalischen Strömung in der russischen Kunst, aber Degtjarjow kann (trotz seiner charakteristischen sentimentalischen Intonation und der Fülle von Moll- und B-Tonarten in seiner Musik) keineswegs als sentimentalistisch eingestuft werden. Dafür ist er zu zurückhaltend und sogar trocken.

Mehrere eingängige, einprägsame Chöre schrieb Degtjarjow im Genre der feierlichen Polonaise mit deutlicher Orientierung an Koslowski, dessen Musik der Leibeigene sehr gut kannte⁴⁸; und im A-Dur-Chor aus dem dritten Akt zitierte er sogar exakt das Thema der berühmten Polonaise „Donner des Sieges, schalle“, was in der klaren Absicht geschah, die Ereignisse der fernen Vergangenheit mit der Gegenwart zu verbinden (Beispiel 80).

⁴⁸ Insbesondere überwachte er bereits 1795 die Produktion von Koslowskis Oper „Die Einnahme Ismaels“. Die Rolle eines der türkischen Adligen darin wurde von seinem Bruder Jewdokim gespielt (ZGIA, Inventarnr. 1088, Akte 7, Nr. 187, Blatt 15 Rückseite).

Typische Merkmale des Stils des späten und charakteristischen russischen Klassizismus zeigen sich auch in den Prinzipien von Degtjarjows Umgang mit dem Orchester. Im Oratorium verwendet der Komponist die paarweise Zusammensetzung des Sinfonieorchesters unter Hinzunahme von Piccoloflöte, Englischhorn, zwei Trompeten und einer Gruppe von Schlaginstrumenten (große und kleine Trommeln, Becken und Pauken). Außerdem fügt er dem symphonischen Orchester an den entscheidenden Stellen ein Hornorchester (toubes) hinzu und führt eine Batterie von Schnellfeuerkanonen (canones) ein. Letzteres hat Degtjarjow von seinem Lehrer Giuseppe Sarti übernommen, der gerne und oft auf externe Effekte zurückgriff.

Das Oratorium besteht aus drei eigenständigen Orchesternummern. Neben der Ouvertüre sind dies die Zwischenspiele zum zweiten und dritten Akt. Die pastorale Einleitung zum zweiten Akt wurde entsprechend den Zielen der Gattung nur für Bläser geschrieben (drei Bassethörner und zwei Hörner). Die Einleitung zum dritten Akt ist eine „Kampfmusik“. Ihr erster Teil ist im Geiste eines Militärmarsches gehalten und wird nur von den Blechbläsern gespielt; der zweite Teil stellt ein Bild der Schlacht nach, hier tritt das Sinfonieorchester ein, und auf dem Höhepunkt sind Kanonenschüsse zu hören.

Der historische Abstand zur Zeit Degtjarjows hat vor allem unsere Sicht auf diese Art von „Kampfmusik“ verändert; die Hörer des 20. Jahrhunderts mögen sie mit einem Lächeln betrachten⁴⁹.

⁴⁹ Nehmen wir ein ähnliches Beispiel aus Derschawins „Heldentat“ „Poscharski oder die Befreiung Moskaus“:

Die Kugeln sollen donnernd fliegen,
Die Winde heulen, die Wolken sind schwarz.
Blitz und Donner erleuchten die Nacht;

Mutig ziehen wir gegen die Feinde.

Die Feinde sollen wütend toben,
Sich hinter Mauern verschanzen:
Das russische Herz zittert nicht,
Unser Weg zu den Mauern ist fröhlich.

Wir gehen, Freunde, wir gehen,
Für das Vaterland sterben wir!

Zu Zeiten von Degtjarjow und Koslowski war sie jedoch weit verbreitet, populär und wurde vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen.

Die Orchestrierungstechnik des Oratoriums verrät das hervorragende Fachwissen und die Hand eines erfahrenen Meisters. Alle Nummern, sowohl die homophonen als auch die polyphonen, sind tadellos orchestriert, auch wenn es der Instrumentierung vielleicht an Höhenflügen mangelt.

Die historischen Schicksale von Degtjarjows Werken für A-cappella-Chor und seinem Oratorium „Minin und Poscharski“ verliefen recht unterschiedlich. Nach dem Tod des Komponisten wurde das Oratorium in der Säulenhalle der Adelsversammlung am Vorabend der offiziellen Enthüllung des Denkmals für Minin und Poscharski (1818) aufgeführt und war noch erfolgreicher als zu Lebzeiten des Komponisten. In der Folgezeit schrieben Memoirenschreiber und Gelehrte viel darüber, aber es wurde nie wieder aufgeführt. Als Kind seiner Zeit ist dieses Oratorium in den Besitz der Geschichte übergegangen.

Historiker haben A-cappella-Chorwerke viel seltener erwähnt und ihre Existenz nach einigen Jahrzehnten fast vergessen. In der Zwischenzeit wurden sie weiterhin gesungen und hatten einen unmerklichen, subtilen Einfluss auf die weitere Entwicklung der russischen Chorkultur. Noch in den 1840er Jahren gehörten Degtjarjows Chorkonzerte zum Repertoire der Hofkapelle, und auch später wurden sie von G. J. Lomakin⁵⁰ dirigiert, der ihre musikalischen Vorzüge sehr schätzte.

⁵⁰ ZGIA, Inventarnr. 1088, Akte 3, Nr. 1783.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stand man der Musik der Vor-Glinka-Periode sehr skeptisch gegenüber, da man sie für nachahmend und italienisierend hielt. Dennoch beurteilte Smolenski das Werk von Degtjarjow im Allgemeinen recht objektiv. Seine Worte über die Musik des Leibeigenen sind auch heute noch zutreffend: „Degtjarjow ist nach seinen geistlichen und musikalischen Kompositionen und dem Oratorium „Minin und Poscharski“ als ein sehr begabter, aufrichtiger und wohlgesinnter Künstler zu betrachten, obwohl er natürlich kein Genie ist. Er war sehr versiert in der Kenntnis des Chorklangs, sehr geschickt in der Instrumentation, fließend im Schreiben ... Allein die Tatsache, dass Degtjarjows Inspirationen bis heute, besonders im Süden Russlands, gesungen werden ... zeigt das Maß ihrer Aufrichtigkeit“ (190, 69).

VOKALE KAMMERMUSIK

Das erste Viertel des 19. Jahrhunderts gilt zu Recht als die Epoche der Entstehung der russischen Romantik. Die Romanze, die im Wesentlichen die am weitesten verbreitete und „geselligste“ Gattung des musikalischen Schaffens ist, wird in dieser Zeit zu einem wahren Zentrum der Assimilation und Selektion von Lied- und Sprachintonationen, in dem sich die melodische Struktur der russischen klassischen Musik herausbildet; ausgehend von den Traditionen des Volksliedes, der Kantate und der frühen Vokalkammerlyrik entwickelt sie zu Beginn des neuen Jahrhunderts ein eindeutiges Bildsystem, das schließlich im Werk von Glinka konsolidiert wird. Diese prägende Periode gipfelt in Glinkas Elegie „Nicht in Versuchung führen“ (1825).

Der aktive Reifungsprozess der russischen Romantik wurde vor allem durch die breite Entwicklung der städtischen Liedfolklore verursacht. Das reiche und vielfältige Liedgut des städtischen Lebens war zu dieser Zeit fast untrennbar mit dem professionellen Schaffen verbunden. Die Komponisten schöpften bereitwillig aus dem Volksliedgut ihrer Umgebung, und viele ihrer Werke wurden ihrerseits fest in das Alltagsleben eingebettet und zu Volksliedern. Dies war ein kontinuierlicher Fluss alltäglicher Intonationen - ein lebendiger Austausch von poetischen und musikalischen Traditionen, die in der beruflichen und volkstümlichen Praxis verwurzelt waren.

Daraus ergeben sich die besonderen Schwierigkeiten, denen sich der Forscher dieses Genres gegenüber sieht. In anderen Fällen ist es schwierig festzustellen, ob das vom Komponisten komponierte Lied dem Volksgebrauch entlehnt wurde oder ob im Gegenteil das Lied des Autors als freie „Neuaufgabe“ des Liedes im Alltag bekannt wurde.

Ein nicht minder wichtiger Faktor für die Entwicklung der vokalen Kreativität war das wahrhaft beispiellose Wachstum der russischen Poesie, die eine dominierende Stellung in der Literatur einnahm. Die Welle der „Versifikation“ erfasste zu dieser Zeit entscheidend alle Schichten der russischen Gesellschaft, das Verfassen von Gedichten wird zu einer Art Norm, zu einem der charakteristischsten Zeichen der Zeit. Die Poesie hat eine enorme befruchtende Wirkung auf den gesamten Bereich der Vokallyrik, die sich unter dem lebendigen Einfluss der Musik des russischen Verses und des Rhythmus der poetischen Rede weit entwickelt.

In ihrer kontinuierlichen Entwicklung scheint die Romantik danach zu streben, die wunderbare Fülle poetischer Phänomene, die Puschkins Werk vorbereitet, in sich aufzunehmen und zu umarmen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war das Interesse am Erbe der Vergangenheit, an der sentimental Lyrik von Neledinski-Melezki und Dmitrijew, an den anakreontischen Liedern Derschawins und den philosophischen Reflexionen Cheraskows noch nicht verloren. An ihre Stelle treten Schukowski, Batjuschkow, Baratynski und schließlich der junge Schöpfer von „Ruslan und Ljudmila“, der seine Lehrer besiegt hat.

All diese Namen bestimmen in gleichem Maße wie die Namen der Komponisten die Form der Romantik. Nach den poetischen Traditionen bildeten sich die Hauptgattungen der Vokallyrik, die Ende des 18. Jahrhunderts gerade erst im Entstehen begriffen waren, heraus und etablierten sich.

Wir sollten mit der Terminologie beginnen. Fest etabliert in der musikalischen Praxis der Zeit, vor allem der wichtigste Begriff der vokalen Kammermusik: Romantik. Wenn in der Zeit der 1780-1790er Jahre unter dieser aus dem Französischen entlehnten Bezeichnung in der Regel Werke des pastoralen Genres verstanden wurden (erinnern wir uns an die Romanzen von Koslowski und Bortnjanski auf Texte französischer Autoren), so erhält dieser Begriff nun eine breite Bedeutung, die sich bis in unsere

Tage gefestigt hat. Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde er zum Synonym für ein solistisches Kammerlied mit Instrumentalbegleitung, das auf einen eigenständigen poetischen Text lyrischer Natur geschrieben wurde.

Gleichzeitig zeichnet sich eine Differenzierung zweier Grundbegriffe ab: Romanze und Lied. Im Gegensatz zu den „Russischen Liedern“ früheren Ursprungs (d. h. im Wesentlichen Romanzen mit russischem Text) bildete sich ein eigenständiges Genre des „Russischen Liedes“ heraus, das mit einer bestimmten Folkloretradition verbunden war. Das „Russische Lied“, das sich in der Zeit des Vaterländischen Krieges und des Dekabristenbesonders stark entwickelte, war eine direkte Folge der damaligen literarischen Bewegung und des aktiven Interesses des fortschrittlichen öffentlichen Denkens an der Volkskunst.

Diese Tendenz prägte die gesamte Poesie des beginnenden Jahrhunderts. Bei der Entwicklung der Grundlagen des nationalen Stils griffen die Dichter der Vor-Puschkin-Zeit immer wieder auf das Volkslied zurück, übernahmen dessen Handlung, Wortschatz und Bildsprache und zitierten manchmal einfach charakteristische Liedwendungen als „Anfang“ eines Gedichts. Auf diese Weise entstanden die populären „Russischen Lieder“ von Neledinski-Melezki, Dmitrijew, Mersljakow und Delwig.

Musikalisch wurde das „Russische Lied“ bereits in den 1800er-1810er Jahren zu einer eigenständigen Gattung der Kammermusik und manchmal auch der virtuosonKonzertmusik. Der erste russische Komponist, der es entwickelte, war D. N. Kaschin, der seine Werke zumeist für die berühmte Sängerin J. S. Sandunowa bestimmte. Ihm folgten I. A. Rupin, M. L. Jakowlew, A. J. Warlamow und A. L. Guriljow.

Sie wendeten sich besonders gern dem ausgedehnten Lied zu. In der Epoche der heranreifenden Romantik zog das weite und freie Lied der alten bäuerlichen Tradition durch seinen emotionalen Gehalt, seinen offenen Gefühlsausbruch an. „Unsere alten ausgedehnten Lieder sind die besten: sie sind der charakteristische Volksgesang“, schrieb schon 1790 N. A. Lwow (122, 40).

Sein Vermächtnis wurde von neuen Generationen aufgegriffen. Während im 18. Jahrhundert der Weg zur Entwicklung frei rhythmisierter, ausgedehnter Liedmelodien mit intrasyllabischen Gesängen durch die vorherrschenden Normen des Klassizismus stark behindert wurde, erforderte der Einstieg in diesen Bereich der Volkskunst natürlich die Entwicklung und Erneuerung des Gesangsstils. Glinkas Vorgänger und Zeitgenossen bemühten sich, die freie Improvisation des ausgedehnten Liedes in eine ebenso flexible, „gemusterte“ breite Melodie zu übertragen. Sie entwickelten die Melodie des ausgedehnten „Russischen Liedes“ in einem reich verzierten Stil, mit allmählichen Variationskomplifikationen in jeder Strophe. Und obwohl diese Koloraturgesänge oft einen etwas konventionellen, italienisierten Charakter haben, wird der Wunsch, die melodische Natur des Volksliedes in dieser Art des „russischen Belcanto“ auszudrücken, im Laufe der Jahre immer spürbarer.

Auch auf dem Gebiet der romantischen Lyrik vollziehen sich große Veränderungen. Die künstlerische Form der Romanze wurde mit jedem Jahrzehnt bereichert und verbessert. Auf dem Weg zur Puschkin-Ära der 1820er Jahre wird die „Sensibilität“ der Liebeslyrik allmählich durch subtilere und tiefgründigere elegische Themen, Texte der Reflexion und Meditation ersetzt, die manchmal den Charakter eines Monologs annehmen. Die im 18. Jahrhundert beliebten naiven Pastoralen gehören der Vergangenheit an: Sie werden nach und nach von einer strengeren, erhabenen Idylle

nach antikem Vorbild abgelöst. Die Poesie der Frühromantik, angeführt von Schukowski, bringt eine neue, von theatralischen Bildern erfüllte Gattung der dramatischen Ballade hervor. Als neues Wort, diktiert durch den allgemeinen Wunsch nach nationalem Charakter, manifestiert sich in der russischen Romantik helle Züge des „Lokalkolorits“ - orientalisches, zigeunerisches, italienisches, spanisches.

Der Prozess der Genreanreicherung der Romantik ging Hand in Hand mit der Herauskristallisierung bestimmter musikalischer und stilistischer Regelmäßigkeiten, die im vokalen Schaffen fest verankert wurden und sich am stärksten auf das gesamte Intonationssystem der russischen Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auswirkten.

Das erste und wichtigste Zeichen der stilistischen Erneuerung war der für die russische Musik charakteristische ausgedehnte Gesang der melodischen Entwicklung oder, anders ausgedrückt, die Flexibilität, Plastizität und „Geschlossenheit“ der Intonation, die einen spezifisch vokalen Vortrag voraussetzt. Die Melodie der Romanze lässt sich leicht in den Tonumfang der Stimme einpassen, der durch den Atemrhythmus und die Intonation der ausdrucksvollen Sprache bestimmt wird. Als organischer, integraler Bestandteil der melodischen Linie werden in ihr charakteristische Melismen wahrgenommen, die das musikalische Gewebe bereichern. In der „russischen Belcanto“-Stilistik dieser Zeit sind sie keineswegs äußere Schichtung, sondern tragen im Gegenteil zur Ausdruckskraft der musikalischen Sprache bei. Typisch sind exquisite Gruppensätze, die die Melodie sanft nach oben tragen, oder ausdrucksstarke Vorhalte, die der Aufführung einen eigentümlichen „schluchzenden“ Ton verleihen.

Die neue Qualität der Vokalisierung wurde von der romantischen Melodie nicht sofort erreicht. Während bei den Autoren der ersten Romanzen - Schilin, Kaschin und Koslowski - die Gesangsstimme oft an übermäßiger Maßlosigkeit, manchmal sogar an instrumentaler Intonation leidet, ist sie bei Komponisten der 1820er Jahre wie N. A. Titow, A. P. Jessaulow und vor allem A. A. Aljabjew von rein melodischer Harmonie und Flüssigkeit.

Unter den charakteristischen und auffälligen Merkmalen dieser formenreichen Melodie heben die Forscher der russischen Musik das Prinzip der „Sext-Tonalität“ hervor, d. h. die weit verbreitete Verwendung der Sext-Intonation in verschiedenen Skalenstufen (hauptsächlich V-III oder I-VI). Dieser Begriff, der erstmals in den Werken Assafjews auftaucht, bezieht sich auch auf die Verwendung einer Melodie in der Lautstärke einer Sext, mit operativen und umgebenden Klängen. Viele lyrische Romanzen aus dem frühen 19. Jahrhundert beginnen mit einem Sext-Auftakt, manchmal mit einer entsprechenden „Schwingung“ der Stimme, einem Abstoßen vom tiefen Ton. In der Regel wird der Aufwärtssprung zur Sexte durch eine sanfte Abwärtsbewegung der Stimme ausgeglichen. Ein klassisches Beispiel hierfür ist Glinkas Romanze „Nicht in Versuchung führen“, in der sich die über viele Jahrzehnte erarbeiteten Merkmale der russischen lyrischen Melodie konzentrieren.

Die vorherrschende Bedeutung der Sexte in der Stilistik der russischen Romantik ist in den Arbeiten von L. A. Mazel, der sich wiederholt mit diesem Problem beschäftigt hat, gut belegt (vgl.: 123; 124). Der Forscher hebt die besondere Bedeutung dieses Intervalls als weiche, unvollkommene Konsonanz hervor, die sich durch einen besonderen harmonischen Gehalt auszeichnet, die Dur- oder Mollneigung der Harmonie bestimmt und im weiteren Sinne ihrer Semantik den Eindruck von Freiheit, Weite und Luft vermittelt. Wenn L. A. Mazel von der außergewöhnlichen

Konzentration und Allgegenwart der „Sexualität“ Glinkas (wir sollten hinzufügen: auch bei seinen Zeitgenossen) spricht, sieht er zu Recht deren Ursprung im russischen Volkslied. „...In der lyrischen Melodik von Glinka fand eine eigenartige Begegnung zwischen der homophonen-harmonischen Sexualität statt, die sich auf die Töne des tonikalen Dreiklangs stützt, mit der Volkshexachordie und der vielfältigen Entwicklung der volkstümlichen Technik des Umsingens der Quinte sowohl in einem weiten Umfang, der wiederum Sexualität ergibt (I—III), als auch in einem engen, der das für das russische Lied (und auch für die westeuropäische Melodik des 19. Jahrhunderts) so charakteristische intonatorische Zusammenspiel der VI. und V. Stufen des Modus betont (daher auch das sextuale Verhältnis der Spitze der Melodie zur Tonika). Diese Begegnung wiederum ist nur eine der privaten Manifestationen jener Verschmelzung homophon-harmonischer Prinzipien mit den Merkmalen des alten Bauernliedes, die für das russische Stadtlid und die russische Romantik sowie für die russische lyrische Melodie des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen charakteristisch ist und die in vielerlei Hinsicht ihre qualitative Originalität bestimmt“ (124, 75-76).

Ein anderer Aspekt der frühromantischen Lyrik war für die Forscher nicht weniger interessant: ihre enge Verbindung mit der Poesie der Puschkin- und Vopuschkinzeit. Der Aufschwung des poetischen Schaffens in der Zeit Schukowskis, der mit dem romantischen Gefühl der Untrennbarkeit der beiden Anfänge - der Musik und des poetischen Wortes - verbunden war, veranlasste die Komponisten zu einem sensiblen und sorgfältigen Umgang mit dem Text. Wie einfach und manchmal sogar naiv die Ausdrucksmöglichkeiten der frühen Romantik auch sein mögen, sie zieht immer eine subtile akustische Wahrnehmung der russischen Dichtung an. Es gibt keine ostentative Virtuosität oder extravagante Auffälligkeit; in der klaren und fließenden Melodie überschattet oder verdunkelt nichts den Text. Die rhythmische Struktur der Musik wird durch den Metrum-Rhythmus des Verses bestimmt. Die Deklamation ist klar und ausdrucksvoll, mit deutlich hörbaren choräischen oder jambischen Registern.

Poetische Regelmäßigkeiten bestimmen die Struktur der Romanze. Die meisten Werke dieser Zeit wurden in einer einfachen zweistimmigen Form mit Verswiederholungen geschrieben. Diese Gliederung des Notentextes entsprach ganz der traditionellen Strophenform von acht Versen oder zwei Vierzeilern. Das folgende Schema und der harmonische Aufbau einer poetisch-musikalischen Strophe oder eines Couplets sind typisch:

A	B
4+4	4+4
T D	D T

Die Wiederholung der letzten beiden Zeilen am Ende des ersten und zweiten Vierzeilers führt zu einer entsprechenden Ausdehnung um zwei oder vier Takte, die oft den Höhepunkt der Romanze zum Ausdruck bringt. In einigen Fällen besteht die poetisch-musikalische Strophe aus vier (statt acht) Versen und passt in die Periode. Alles ist sehr schlank, klassisch gemessen und logisch. Der Reim wird durch die Kadenz hervorgehoben, die Strophe folgt einer einfachen zweiteiligen Struktur, wobei jede Strophe durch einen Pausenzäsur getrennt ist. Häufig gibt es exakte melodische Entsprechungen zwischen Kadenz und Reim.

Eine solche schlanke, logische Struktur entsprach voll und ganz den ästhetischen Anforderungen der russischen Kunst dieser Zeit. Die sanfte Empfindsamkeit und Schwermut der lyrischen Ergüsse in der sentimental Romantik verband sich organisch mit der klassischen Klarheit und Struktur der Form, wie sie auch in den besten Beispielen des literarischen Schaffens zu beobachten war. Die von den Dichtern der Karamsin-Ära entwickelte Leichtigkeit und Fluidität der russischen Verse half den Komponisten, eine angemessene musikalische Sprache in der Vokalmusik zu finden und „die Seele der Poesie“ in die einfachsten und zugänglichsten Formen zu übertragen.

Die Entwicklung der Romantik im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts verlief trotz der Popularität dieser Gattung uneinheitlich. Die Ära vor den großen Ereignissen von 1812, im Allgemeinen, behält noch in der vokalen Kreativität stabile stilistische Merkmale des vergangenen Jahrhunderts. Koslowkis „Russische Lieder“ sind immer noch beliebt. In aristokratischen Kreisen überwiegt die Leidenschaft für die französische Romantik. Französische Arien von Boaldieu, Izoire, Paer (oder Pera, wie er in Russland genannt wurde) dienen vielen zweitklassigen Komponisten der adeligen Salons - Fürst S. Golizyn, B. Blank und anderen - als Vorbild. Einem Zeitgenossen, dem Komponisten N. A. Titow, zufolge wurden russische Romanzen in diesem Umfeld auch in den 1820er Jahren noch wenig gesungen (siehe: 197).

Im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts kam es zu bemerkenswerten Verschiebungen. Im Zusammenhang mit der patriotischen Bewegung der Kriegsjahre stieg das Interesse am Genre des „Russischen Liedes“, das dank der Bemühungen von D. N. Kaschin auf die Konzertbühne gebracht wurde. Das attraktive Talent von A. D. Schilin bringt frischen Wind in die romantische Lyrik.

Der entscheidende Wendepunkt kam jedoch etwas später - in der Puschkin- und Dekabristenzeit der 1820er Jahre. Zu dieser Zeit hob Puschkins Dichtung die Romantik unmittelbar auf eine neue Ebene der künstlerischen Verallgemeinerung und stellte ihr neue Aufgaben. Mit ihm trat eine ganze Reihe talentierter, von den Ideen der Romantik inspirierter Komponisten in die Musik ein. A. A. Aljabjew und A. N. Werstowski begannen ihre Tätigkeit; im Bereich der Kammermusik traten weniger bekannte, aber sehr begabte Musiker - Zeitgenossen Puschkins - hervor: Mich. J. Wielhorski, A. P. Jessaulow, M. L. Jakowlew, I. I. Genischta, die Vettern N. A. und N. S. Titow. Ihr Schaffen, das endgültig etwas später reifte, geht im Wesentlichen über die Grenzdaten von 1825 hinaus. Aber die Grundlagen der „klassischen Epoche“ der russischen Romantik waren bereits gelegt, und das Werk des damals noch sehr jungen Glinka fand einen festen Platz in der allgemeinen künstlerischen Bewegung der 1820er Jahre.

Wenden wir uns nun den wichtigsten und bedeutendsten Phänomenen der ersten beiden Jahrzehnte zu.

Unter den Komponisten, die sich in dieser Zeit der Vokalarbeit widmeten, verdienen nur zwei Autoren von Romanzen und Liedern besondere Aufmerksamkeit: D. N. Kaschin und A. D. Schilin. Beide gehörten zur führenden Richtung der russischen Kunst, die sich im Kampf gegen die Dominanz ausländischer Einflüsse nicht ohne Schwierigkeiten mit den Forderungen der durch und durch „französischisierten“ Aristokratie durchsetzte. Die Zeitgenossen von Dawydow und Degtjarjow traten zu einer Zeit auf, als auf den Bühnen der kaiserlichen Theater das von Alexander I. geförderte französische Repertoire dominierte und in den Salons der Hauptstadt französische Arien erklangen. In diesem Umfeld war der Rückgriff auf die russische Poesie und das russische Volkslied ein beachtliches Verdienst beider Komponisten,

deren Werke sich in breiteren, demokratischen Kreisen wohlverdienter Beliebtheit erfreuten.

Und gleichzeitig hatte jeder von ihnen ein individuelles, etabliertes Image. Das Werk von Schilin, der von Natur aus ein Lyriker ist, konzentriert sich ganz auf den Bereich der Kammermusik. Die einzigen Gattungen, die ihm zur Verfügung standen, waren die Romantik und die Klavierminiatur. Kaschin - ein berühmter Autor von Musiktheaterwerken, Opern, Divertissements und Chorkompositionen - zeigte sich am stärksten auf dem Gebiet der „Russischen Lieder“, die er auf der Grundlage von volkstümlichen Vorlagen schuf und sie auf seine eigene Art und Weise im Geiste der städtischen Alltagslyrik gestaltete. Als Musiker ist Schilin viel feiner und tiefgründiger als Kaschin, und sein Werk hat in der Geschichte der Romantik eine viel deutlichere Spur hinterlassen. Aber Kaschins Tätigkeit, die sich an ein großes Publikum richtete, hatte damals eine größere öffentliche Resonanz.

Biografische Informationen über Alexej Dmitrijewitsch Schilin sind sehr rar. Selbst die chronologischen Grenzen seines Lebens (um 1760 - nicht vor 1848) sind nicht genau festgelegt. Viele seiner Werke sind unveröffentlicht geblieben, und nur dank der Bemühungen sowjetischer Musikwissenschaftler ist es möglich, den wahren Platz dieses Komponisten in der Geschichte der russischen Kammermusik, des Gesangs und des Klaviers zu bestimmen (5; 57; 76; 113; 135). Trotz seiner schweren Krankheit (er erblindete kurz nach seiner Geburt) gelang es Schilin, als Komponist, Pianist und Lehrer Anerkennung zu finden, er unterrichtete am St. Petersburger Blindeninstitut und hatte eine recht umfangreiche Konzertkarriere mit erfolgreichen Auftritten in Moskau und St. Petersburg. In den Zeitschriften und Zeitungen der damaligen Zeit sind Informationen über sein „großes Vokal- und Instrumentalkonzert“ im Jahr 1812 im Saal der St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft und anschließend in verschiedenen Sälen in Moskau erhalten. In seinen letzten Lebensjahren, bereits im hohen Alter, trat er in Nischni Nowgorod, Kursk und anderen Provinzstädten auf. Besonderen Ruhm genoss Schilin in den 1810er Jahren, als die Veröffentlichung seiner Klavierstücke und einer umfangreichen Sammlung von Romanzen ihn als einen der talentiertesten Musiker Russlands bekannt machte. Doch dieser Erfolg war nicht von Dauer. In den 20er Jahren schien die träumerische „Karamsin“-Struktur von Schilins Texten überholt zu sein. Neue, kluge Talente traten an seine Stelle - und das Leben des Komponisten endete in Dunkelheit und Armut.

Zu Schilins Werken gehören seine eleganten, aber eher salonartigen Klavierstücke - Variationen über volkstümliche Themen, Polonaisen, Walzer und Ekstasen. Die Struktur dieser Stücke, überladen mit zarter, „spitzenartiger“ Melismatik, deutet auf einen Übergangsstil vom Tasteninstrument zum reinen Klavierspiel hin.

Viel bedeutsamer sind die Romanzen von Schilin, der die typischen Merkmale der russischen Poesie seiner Zeit einfühlsam darstellte. Der Komponist verstand es, uns seine Gedanken mit herzerwärmender Aufrichtigkeit mitzuteilen. Seine Romanzen sind vor allem wahrhaftig. Während Koslowski – „der Sänger des Sturm und Drangs“ - in seinen „Russischen Liedern“ eine gewisse Pose und Affektiertheit nicht fremd ist, zeichnet sich Schilin vielmehr durch einen offenen, herzlichen Ausdruck aus, der nicht auf äußere Wirkung abzielt. Es ist diese Direktheit, Intimität und Wärme des Tons, die in seinen geistreichen Lyrics anziehen. Sein direkter Vorgänger war der früh verstorbene F. M. Dubjanskij, und seine Nachfolger waren N. A. und N. S. Titow, teilweise Aljabjew und der junge Glinka. Feiner künstlerischer Geschmack, Aufrichtigkeit des Ausdrucks, Schlankheit und Noblesse der Form sind den besten Romanzen Schilins eigen.

Die erste seiner erhaltenen Romanzen, mit dem charakteristischen Titel „Der traurige Klang der verzagten Flöte“, wurde 1809 als Beilage zur Zeitschrift „Der Nordische Merkur“ veröffentlicht. Mit Ausnahme seltener Einzelausgaben sind die besten vokalen Werke des Komponisten in der Sammlung „Erato“ enthalten, die 1814 im Verlag von Pez veröffentlicht wurde.

Diese Sammlung besteht aus acht Heften. Sie wurden von April bis November einmal im Monat veröffentlicht, nach dem Muster der Zeitschriften und Almanache jener Zeit. In jedem Heft wurden drei Romanzen abgedruckt ¹.

¹ In Anbetracht des außergewöhnlichen Wertes dieser seltenen Sammlung geben wir ihren Inhalt vollständig wieder: „Maljutka (*Knirps, kleiner Junge*), der einen Helm trug, bat“ (Mersljakow); „Jeder ist frei in seinen Wünschen“ (Dmitrijew); „Es ist genug, mir mit Tränen zu schmeicheln“ (Neledinski-Melezki); „Schweig, du geschwätzige Schwalbe“ (Dmitrijew); „Was ist aus dir geworden, meine Liebe“ (Dmitrijew); „Glück blendet die Sterblichen“ (Gering); „Ach, wenn ich doch früher gewusst hätte“ (Dmitrijew); „Gestern noch eine Blume auf dem Felde“ (Kornilow); „Eilend trat ich in meine Hütte“ (Derschawin); „Wenn du die Hoffnung zerstört hast“ (Dmitrijew); „Der Turm schwankt leicht“ (Schukowski); „Der strömende Fluss“. „Verzeih mir, ich umarme dich zum letzten Mal“ (Dolgorukow); „Ein Vogel, der aus dem Käfig entkommen ist“; „Hier, im Schatten der belaubten Bäume“ (Waljaschew-Wolynzew); „O, als ich eine Hirtin war“ (Dmitrijew); „Wie sehnsüchtig gurr die Turteltaube“; „Ich bin eine arme Hirtin“. „Vergib mir mein freches Murren“ (Neledinski-Melezki); „Du befehlst mir, gleichgültig zu sein“ (Neledinski-Melezki); „Wenn es dir gefällt“ (Cheraskow); „Wie ich dich sah“; „Die Stunde hat geschlagen, die Glocke ertönte“; „Möge der stolze Geist leiden“.

Die Ausgabe ist gründlich korrigiert und in musikalischer und redaktioneller Hinsicht recht zufriedenstellend. Es ist hervorzuheben, dass in den meisten Fällen der Komponist als Autor des Textes genannt wird. Die Namen von „Herrn Dmitrijew“, „Herrn Mersljakow“ und anderen Dichtern stehen überall hinter dem Notentext. Solche Angaben waren zu jener Zeit ein Novum. Daraus lässt sich schließen, dass Schilin - offenbar ein kultivierter und gebildeter Mann - großen Wert auf die Wahl der poetischen Quelle legte und mit der Literatur gut vertraut war.

In künstlerischer Hinsicht kann man die Sammlung „Erato“ als eine bemerkenswerte Anthologie russischer sentimentaler Romantik bezeichnen, die bereits einen Vorgesmack auf die Romantik enthält. In ihr sind die Züge der vorangegangenen Epoche noch deutlich zu spüren: in den allgemeinen Fluss lyrischer Ergüsse gleiten hier und da elegante Pastorale und schmachtende Siciliana ein. Aber sie bestimmen nicht das schöpferische Bild von Schilin. Im Vergleich zu seinen Vorgängern - Koslowski, Lubjanski - liest er den poetischen Text mit mehr Bedacht und vermittelt seinen Inhalt subtiler. Indem er sich Gedichten von Dichtern zuwendet, die um die Jahrhundertwende schufen - Dmitrijew, Neledinski-Melezki und Mersljakow -, gelingt es ihm, deren jüngster und subtilster musikalischer Interpret zu werden.

Das Hauptgebiet von Schilins Werk ist das elegische Lied. Seine Naturbilder und lyrischen Reflexionen sind alle von einer sanften, kontemplativen Traurigkeit durchdrungen. Aber in seinen besten Romanzen ist der Weg zur Lyrik der Reflexion, die später im jungen Glinka aufblühen sollte, bereits vorgezeichnet. Bemerkenswert ist auch der philosophische Ton seiner Aussagen. Gedanken über die Zerbrechlichkeit des menschlichen Glücks, die „Zerbrechlichkeit der irdischen Dinge“, die Wechselfälle

des menschlichen Schicksals beherrschen unweigerlich sein Bewusstsein. Selbst Liebesromanzen sind von ihnen durchdrungen: Schilins Liebesthema wird zumeist als Reflexion, als kontemplativer Monolog behandelt.

Die besondere lyrische und philosophische Ausrichtung von Schilins Werk wurde am deutlichsten in der Romanze „Belisar“ nach einem Text von Mersljakow. Genau dieses Werk brachte ihm Ruhm ein, wurde ständig in Konzerten, auf der Theaterbühne und im häuslichen Leben aufgeführt. Überall - in Moskau, St. Petersburg und in der Provinz - kannte man Schilin vor allem als den Autor von „Maljutka“ (nach den ersten Worten des Textes: „Maljutka, einen Helm tragend, bat Gott nur um tägliche Nahrung“)².

² Die Bühnengeschichte dieser Romanze wird in den Aufsätzen von M. P. Alexejew (5, 106-113) und I. A. Gornowski (57, 821-822) behandelt. 1839 wurde sie in dem von N. Obodowski aus dem Deutschen übersetzten Drama „Belisar“ aufgeführt (schon früher gab es ein von A. Luknizkaja aus dem Französischen übersetztes Melodram nach demselben Stoff).

Die große Beliebtheit dieser Romanze bei den Zuhörern war kein Zufall: das Bild des blinden Generals Belisar wurde in den Augen der Zeitgenossen unbewusst mit der eigenen Notlage des Komponisten verbunden:

Ohne das Licht und die Menschen zu sehen,
Schwebt er in Gedanken im Reich der Herrlichkeit.....

Die Romanze „Belisar“ ist zweifellos eines der besten Werke aus Schilins musikalischem Nachlass. Sie ist einer gewissen Pathetik nicht fremd (nicht umsonst wurde sie in einem empfindsamen Melodrama aufgeführt), ist aber gleichzeitig von der Schilin innewohnenden Aufrichtigkeit und Einfachheit durchdrungen. Es ist ein schönes Beispiel für einen lyrischen und philosophischen Romanzen-Monolog, der ausgedehnten Gesang mit ausdrucksvoller, natürlicher Rezitation verbindet.

Bemerkenswert ist der durchdachte Umgang mit dem Text. Der erste Vierzeiler, in dem die Geschichte aus der Sicht des Autors erzählt wird, ist in einem ruhigen erzählenden Ton gehalten; im zweiten (dem Monolog des „kleinen Jungen“) erweitert die Melodie ihren Tonumfang und wird scharf und angespannt. Wirklich schön in seiner naiven Ausdruckskraft ist der kulminierende Anstieg der Stimme zu einem hohen As, gefolgt von einem Absinken zu einer verminderten Septime. Diese Wendung verleiht der gesamten Melodie der Romanze eine klar definierte, abgerundete Kontur (Beispiel 81).

Im gleichen Charakter eines pathetisch-sentimentalen Monologs ist Schilins Romanze „Die Stunde hat geschlagen“ thematisch attraktiv. Der Autor des Textes wird hier nicht genannt, aber verschiedene Versionen dieses dramatischen Gedichts finden sich in großer Zahl in Manuskriptalben und gedruckten Ausgaben der 1810er Jahre. Es ist anzunehmen, dass es sich um eine der am weitesten verbreiteten und beliebtesten Romanzen des frühen 19. Jahrhunderts war. Das darin behandelte Thema der Trennung wurde in den Jahren des Vaterländischen Krieges, in den Tagen des schmerzlichen Abschieds und der seelischen Unruhe, in denen, wie einer ihrer Zeitgenossen sagte, „traurige Romanzen zum Weinen halfen und den Kummer linderten“ (13, 11), besonders herzlich wahrgenommen.

Schilins berührende Romanze wurde in einem solchen Umfeld aufgeführt. Scharfe Wechsel der dynamischen Schattierungen, ausdrucksstarke Hebungen und Senkungen der Stimme offenbaren in ihr den Wunsch nach dramatischem Ausdruck.

Stilistisch steht die Romanze Koslowskis pathetischen Monologen wie seinem „Unbarmherzigen Schicksal“ nahe. Sie wurde offenbar in der gleichen gehobenen, etwas affektierten Weise vorgetragen. Wir sollten auch einige bildhafte Momente beachten. Die Romanze beginnt mit einer kurzen Klaviereinleitung, in der ein scharfer Schlag (sf) und eine klägliche Antwort von Akkorden (p) die ersten Worte des Textes illustrieren:

Die Stunde schlug, die Glocke erklang
Und schien zu stöhnen,
Eine Träne fiel auf meine Brust,
Meine Seele schmerzte, erstarrt.

Im Allgemeinen ist die Aufmerksamkeit für den Klavierpart und die Struktur der Begleitung eine der unbestrittenen Tugenden der Romanzen Schilins. Besondere Aufmerksamkeit widmet er den Solo-Episoden für Klavier. Wie in den Romanzen von Koslowski stützen sich seine Einleitungen und Schlussfolgerungen oft auf neues, unabhängiges Material und sind prägnante Verallgemeinerungen oder „Epigraphien“ der Romanze. Man beachte die konzentrierte Einleitung der Romanze „Hier, im Schatten der belaubten Bäume“, die eine melancholische Landschaft nach dem Geschmack von Karamsin schildert. Die Gesangsmelodie dieser Romanze ist ausdrucksstark und plastisch und entfaltet sich in der Lautstärke einer „gesungenen Sexte“ (Beispiel 82).

Die philosophische Ausrichtung von Schilins Lyrik spiegelt sich in dem Lied „Der strömende Fluss“ wider. Es wurde zu einem Text eines unbekanntes Autors komponiert und hat seinen Ursprung in jenen Beispielen meditativer, „belehrender“ Poesie, die im Laufe des 18. Jahrhunderts zusammen mit Psalmenvertonungen, Reflexionen von Lomonossow, Cheraskow und Derschawin in die russische Liedpoesie Einzug hielten. Schon die Bildsprache des Textes – „strömender Fluss, wie feurige Ströme“, „O Zeit, ich stelle dich meinem Geist vor“ - ist zweifellos von der Odendichtung des 18. Jahrhunderts inspiriert.

Schilin bemüht sich, die kontemplative Stimmung des Textes in einer einfachen hymnischen Melodie zu vermitteln. Unter all seinen Romanzen sticht dieses „Hymnenlied“ durch seine bewusste Sparsamkeit in der melodischen Entwicklung hervor. Die gesamte musikalische Strophe entfaltet sich in einer Tonart, ohne Modulationen oder Abweichungen. Der gemessene Rhythmus (jambischer Hexameter mit klarer Unterteilung in Versfüße) erzeugt einen Eindruck von Monotonie. Auch die Klavierbegleitung, die auf der gemessenen Bewegung von Akkordfiguren beruht (das Bild eines „strömenden Flusses“), ist ungewöhnlich asketisch. All dies verleiht dem Lied einen rauen hymnischen Ton (Beispiel 83).

Dieses hymnische Lied, das die charakteristischen Merkmale der philosophischen Stimmung des Komponisten widerspiegelt, ist jedoch eine Ausnahme in seinem Vermächtnis. Seine melodische Begabung und sein subtiler Sinn für poetische Sprache kamen am besten in den Romanzen lyrischen und kontemplativen oder liebeslyrischen Charakters zum Ausdruck, die von ebenso melodischen und musikalischen Gedichten seiner Zeitgenossen - Neledinski-Melezki und dem jungen Schukowski - inspiriert wurden. „Schilins Romanzen zeichnen sich durch eine schöne und ausgedehnte Entwicklung des Textes aus“, schrieb M. P. Alexejew, „die Interessen der Deklamation und der Prosodie werden nicht ein einziges Mal durchbrochen; die Melodie fließt in einer schönen Welle, trotz der obligatorischen Versform; manchmal, wie in der bemerkenswerten Romanze Nr. 20 auf die Worte von

Neledinski-Melezki („Vergib mir mein freches Murren“), erreicht sie eine seltene dramatische Kraft und innere Bewegung“ (5, 113).

In der obigen Romanze ist es Schilin in der Tat gelungen, eine seltene Vollständigkeit und Struktur in der Gesangsmelodie zu erreichen, die „in einer schönen Welle fließt“ und von den ersten Takten an kühn den hohen Höhepunkt ergreift und einen Zustand poetischer Freude zum Ausdruck bringt (Beispiel 84).

Schilin war einer der ersten, der sich der Poesie Schukowskis zuwandte. Sein leuchtender lyrischer Monolog „Der Turm schwankt leicht“ entwickelte sich zu einer schlanken und vollständigen Form. Die klassische zweiteilige Struktur der Romanze, wie in dem bereits erwähnten „Belisar“, steht in perfekter Harmonie mit dem poetischen Inhalt des Textes. Der erste Vierzeiler der Romanze, der sowohl harmonisch als auch intonatorisch angespannter ist, steht in vollkommener Harmonie mit dem poetischen Inhalt des Textes.

Mit der leichten Galeere steuernd,
Irrte ich auf dem Meer der Liebe umher.
Mal mit Angst, mal mit Mut erfüllt,
Entdeckte ich nirgends Land,—

antwortet mit einer ruhigen, innigen, klanglich stabilen Melodie - das Bild eines „lieblichen Lichts“, eines „goldenen Sterns“, der dem müden Reisenden zuwinkt:

Ein bezauberndes Licht
Glänzte auf meinem Weg;
Es war meine Hoffnung,
Ich sah den Weg und fuhr auf ihm.

Schilin gelang es, dem Genre der Pastorale neue Züge zu verleihen. In seinen Romanzen finden sich jedoch auch traditionellere Beispiele. Einige von ihnen sind von den „Hirtenliedern“ aus der 1787 veröffentlichten Sammlung von Meyer nicht zu unterscheiden: der gleiche unveränderliche Rhythmus der Siciliana oder der französischen Pastorale im 6/8-Takt, das gleiche gemäßigte Tempo Allegretto und die gleiche leichte Tonalität in G-Dur. Auf diese Weise sind die koketten Lieder „O, als ich eine Hirtin war“ (Text Dmitrijew), „Ich bin eine arme Hirtin“ entstanden. Offenbar hat sich Schilin diesen stereotypen Bildern und Texten genähert, ohne sich selbst zu bemühen, sondern einfach seine Vorgänger zu wiederholen. Es ist symptomatisch, dass Schilin in einem seiner Hirtenlieder, der etablierten Tradition des 18. Jahrhunderts folgend, eine italienische Opernarie verwendet und einen russischen Text dazu „angepasst“ hat. Es handelt sich um eine Melodie aus Martin-et-Soler's Oper „Der seltene Fall“, die uns aus Mozarts „Don Giovanni“ bekannt ist (Beispiel 85)³.

³ Mozart verwendete dieses Thema in der Tafelszene im letzten Akt der Oper.

Doch neben diesen Anklängen an die Vergangenheit entwickelte Schilin (wie auch sein Zeitgenosse Koslowski) bereits ein neues Genre der russischen Idylle oder Pastorale, das der heimatlichen Volksmusik nahe steht und die Intonation städtischer Alltagsliedertexte aufnimmt. Einige idyllische Lieder auf den Text desselben Dmitrijews, insbesondere „Still, die Schwalbe schwatzt“, sind in dieser Hinsicht bezeichnend.

„Die Schwalbe“ ist eines der bezauberndsten Lieder Schilins in seiner Aufrichtigkeit und Wärme des Tons. Darin wird die ehemalige Pastorale eindeutig zu einem neuen Genre einer wahrhaft russischen lyrischen Lied-Romanze wiedergeboren, die von der sanften Bewegung eines Walzers durchdrungen ist. In Bezug auf Handlung, Bildsprache und Intonation ist es ein direkter Vorläufer von A. L. Guriljows weithin beliebtem „russischen Lied“ „Die Schwalbe weht im Wind“. Das melodische Muster von Schilins Romanze ist charakteristisch für die russische Alltagstradition. Die Vokalmelodie, die sich auf der Grundlage einer einzigen absteigenden Leitintonation eines Seufzers entwickelt, steigert sich langsam zu einem sanft genommenen Höhepunkt und endet mit einem breiten „Schlussstrich“ - einem Sprung um eine Oktave nach unten, gefolgt von einer Kadenzwendung einer absteigenden Sexte. Eingerahmt wird die Romanze von einer anmutigen Ritournelle im Geiste eines Pfeifenspiels (Beispiel 86).

Das Genre des elegischen russischen Liedes wird von Schilin auch in einer anderen, thematisch verwandten Romanze vertreten, „Ein Vogel, der aus dem Käfig entkommen ist“. Auch hier fallen das Bild des Fluges, das in der leichten und anmutigen Klaviereinleitung zum Ausdruck kommt, und die weiche Lyrik der nachdenklichen walzerartigen Melodie auf. In den beiden oben erwähnten Romanzen Schilins, die mit Naturbildern verbunden sind, hört man „die Seelenhaftigkeit und Einfachheit russischer Melodien“, von denen A. N. Serow so leidenschaftlich sprach, als er Glinkas „Die Lerche“ bewunderte (183, 136).

Schilin sah auch die künftige Entwicklung der russischen Romantik in der aufkommenden Gattung der Gesangsminiaturen voraus - eine Art „Skizzen“, die von den Bildern russischer Mädchen inspiriert waren. In Werken wie „Ach, wenn ich doch früher gewusst hätte“ (ein Gedicht von Dmitrijew, das später von Glinka verwendet wurde) und „Was ist aus dir geworden, meine Liebe“ (nach einem Text desselben Dichters) werden diese anmutigen Bilder trotz ihrer konventionellen „Pastoralität“ fein gezeichnet. Sie ebnet den Weg für künftige „Frauenporträts“ von Guriljow, Warlamow, Aljabjew („Der Traum eines Mädchens“), Glinka („Adele“) und Dargomyschski („Sechzehn Jahre“). Der vorherrschende Tanzrhythmus - vor allem der Walzerrhythmus - in einer Reihe von Schilins Romanzen verweist auf die direkte Verwandtschaft seiner Texte mit dem städtischen Alltagslied des frühen 19. Jahrhunderts und bestätigt einmal mehr ihre Verbindung mit der demokratischen Kultur des alltäglichen Musizierens.

Schilins Werk, das am Rande der musikalischen Klassiker entstanden ist, zeichnet sich nicht durch seine inhaltliche Breite aus. Er fühlte sich von der relativ schmalen Palette an träumerischen Stimmungen angezogen, die für die Karamsin-Ära typisch waren. Dies konnte nicht ohne Einfluss auf die Methoden der musikalischen Verkörperung bleiben. Bei aller Anziehungskraft der melodischen Begabung des Komponisten, bei aller Fülle anmutiger und subtiler Details, die den Weg für die Zukunft der russischen Romantik ebnet, ist sein musikalischer Stil in seinen Möglichkeiten doch begrenzt. Mäßige und langsame Tempi, Moll-Tonarten, eintönige harmonische Schemata und die Taktarten $\frac{6}{8}$ und $\frac{2}{4}$ sind vorherrschend. Bei aller Plastizität erreicht Schilins Melodik noch nicht die Weite des Atems, die sich später zum Beispiel in den Romanzen Warlamows manifestierte. Daher die vorherrschende Entwicklung von Doppeltakten, die obligatorische Symmetrie der Struktur und die für seine Klaviermusik charakteristische feine Ornamentik. Auch kompositorisch sind Schilins Romanzen einfacher und eintöniger als die Lieder seines Zeitgenossen Koslowski: für seine Romanzen wählt er nur die Strophenform.

Aber er durchdringt das von ihm gewählte Gebiet der sentimental und elegischen Lyrik mit großer Sensibilität und spiegelt es in den eleganten und vollständigen Formen der Vokalminiaturen wider. Wärme und Innigkeit des lyrischen Tons, Vollkommenheit der Form, Harmonie von Musik und Vers sind seine besten Eigenschaften. Die empfindsame Aufmerksamkeit für das poetische Bild kennzeichnet Schilin als einen der begabtesten Künstler der frühen russischen Vokallyrik und zeugt zugleich von dem Niveau, das die junge Kultur der russischen Romantik zu seiner Zeit, in den 1810er Jahren, erreichte.

D. N. Kaschins Tätigkeit entfaltete sich in einer anderen Genre-Richtung. In der Geschichte der russischen Musik hinterließ er seine Spuren vor allem als Sammler und Propagandist russischer Volkslieder. Er widmete sein ganzes Leben der breiten Popularisierung der Volkskunst. Er entwickelte das Volkslied in der Klavier- und Sinfoniemusik, er brachte es auf die Konzert- und Opernbühne, er verbreitete es im Alltag als Herausgeber von Liedersammlungen. Eine besonders herausragende Rolle spielte Kaschin im musikalischen und öffentlichen Leben der Zeit des Vaterländischen Krieges, als seine patriotischen Lieder in den Reihen der russischen Armee aufgeführt wurden und seine Musik zu S. N. Glinkas „historischen Dramen“ und volkstümlichen Divertissements eine lebhaft Resonanz beim Theaterpublikum hervorrief.

Daniil Nikititsch Kaschin, ein Leibeigener des Gutsbesitzers G. I. Bibikow, wurde 1770 geboren und erhielt erst im Alter von 30 Jahren einen „Freipass“⁴.

⁴ Wertvolle biographische Informationen über Kaschin wurden von seinem Freund und Mitarbeiter, dem bekannten Schriftsteller S. N. Glinka (53, 177), berichtet.

Er studierte Musik beim Kapellmeister des Leibeigenenorchesters und dann bei J. Sarti, unter dessen Anleitung auch L. S. Guriljow, S. I. Dawydow, S. A. Degtjarew und andere russische Komponisten studierten. Kaschins Konzerttätigkeit begann 1790, wurde aber besonders in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts, nach der Befreiung von der Leibeigenschaft, intensiviert. Wie viele seiner musikalischen Zeitgenossen war er ein vielseitiger Kapellmeister, Pianist, Komponist, Pädagoge und vor allem Lehrer für Musik an der Moskauer Universität. Im Jahr 1799 organisierte Kaschin in Moskau Konzerte unter Beteiligung eines Chors, eines Symphonieorchesters und eines Hornorchesters⁵.

⁵ An Kaschins Konzert am 10. April 1799 nahmen laut Zeitungsberichten „400 russische, ausschließlich russische Musiker“ teil.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts schuf er Opern (oder besser gesagt dramatische Aufführungen mit Musik) nach Texten von S. N. Glinka: „Natalja, die Tochter des Bojaren“ (1800), „Olga die Schöne“ (1809) und den Prolog mit Chören „Bojan, der alte Sänger der Slawen“ für die Eröffnung des Arbat-Theaters in Moskau (1808).

Kaschins treuer Assistent bei den Auftritten war die berühmte J. S. Sandunowa. Die „Russischen Lieder“ des Komponisten wurden von ihr erfolgreich in Konzerten sowie auf der Opernbühne als Einlagen in Opern anderer Autoren - F. M. Blima, A. N. Titow und anderen - aufgeführt.

Nachdem er als Komponist berühmt geworden war, übernahm Kaschin die Herausgabe der „Zeitschrift für russische Musik“ (1806-1809), in dem er seine Bearbeitungen von Volksliedern veröffentlichte, darunter die ersten musikalischen Aufnahmen russischer Heldenepen aus der Sammlung von Kirscha Danilow.

Im Jahr 1812 reagierte Kaschin zusammen mit Bortnjanski, Dawydow und Degtjarjow mit großer Begeisterung auf die Ereignisse des Vaterländischen Krieges. Seine militärisch-patriotischen Lieder – „Verteidiger von Petrows Stadt“, „Avantgarde-Lied“ und „Lied an die Don-Streitkräfte“ - wurden nicht nur auf dem Marsch, sondern auch in den Konzertsälen beider Hauptstädte aufgeführt.

Kaschins aktive Arbeit setzte sich auch später fort. In den 20er und 30er Jahren entstanden seine besten Werke: Klaviervariationen über volkstümliche Themen und eine Reihe von Vokalkompositionen, unter denen das „Russische Lied“ zu Puschkins „Mädchen, Schönheiten“ und eine bemerkenswerte Bearbeitung einer authentischen Volksmelodie „Ein armes Vöglein flog ins Tal hinaus“ herausragen. Das Ergebnis seines Schaffens war eine umfangreiche Sammlung von „Russischen Volksliedern“ für Gesang und Klavier, die 1833-1834 in Moskau veröffentlicht wurde. In seiner Rezension dieser Publikation nannte N. A. Polewoi Kaschin „den Patriarchen der russischen Volkslieddichtung“ (159, 266). Kaschin starb 1841 in Moskau.

Kaschins umfangreiches kreatives Erbe (Klaviervariationen und -konzerte, Opern, Chöre, Romanzen) ist nicht vollständig überliefert. Was überlebt hat und am besten erforscht ist, sind seine „Russischen Lieder“, die in Manuskriptalben immer wieder neu veröffentlicht und umgeschrieben wurden. Eine solche natürliche „Auswahl der Zeit“ kann nur als gerecht anerkannt werden. Die Romanzen des Komponisten sind unvergleichlich schwächer als seine Liedbearbeitungen und sind meist nur von historischem Interesse.

Kaschin scheint im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts als Autor von Romanzen und Liedern in Erscheinung getreten zu sein; seine früheren Vokalwerke sind unbekannt. Besonders populär wurde er in der Zeit von 1806 bis 1812 im Zusammenhang mit der Veröffentlichung der „Zeitschrift für russische Musik“ und der Komposition von Opern. In den Jahren 1809-1810 wurden 10 Romanzen von Kaschin in der Moskauer Zeitschrift „Aglaja“ veröffentlicht. Sie wurden alle nach den Worten kleinerer Dichter geschrieben; unter ihnen herrschen Texte von Fürst P. I. Schalikow vor, dem Herausgeber von „Aglaja“, der seinen Namen unter einem durchsichtigen Pseudonym verbarg: „K. Sch-w“. Es ist anzunehmen, dass Schalikow, um seinen literarischen Ruhm zu festigen, den bereits bekannten Komponisten Kaschin beauftragte, Musik zu seinen talentlosen Gedichten zu komponieren. Daher der etwas äußerliche, unpersönliche Charakter dieser Romanzen, die „bei Gelegenheit“ geschrieben wurden: sie entstanden als eine Hommage an das populäre Salongenre, das dem Komponisten innerlich fremd war.

Viele von Kaschins Liebesromanzen leiden unter einer gewissen Trockenheit der melodischen Umriss und Steifheit des Schreibens („Mein Seelenfreund ist bei mir“, „Mein Herz braucht etwas anderes“). Manchmal gelingt es ihm jedoch, die übermäßige Instrumentalität der Melodie, den gemessenen und eckigen Rhythmus zu überwinden. In der träumerischen Romanze „Vor langer Zeit sagte mir mein Herz“ zeichnet sich die Melodie durch Weichheit und Rundheit aus, und in der rührenden, einfachherzigen Romanze „Glückliche Augenblicke sind vergangen“ verwendet der Komponist erfolgreich die Volksweise „In der Mitte der Talebene“ (Beispiel 87).

Zwei Romanzen von 1810 sind in ihrer künstlerischen Konzeption am interessantesten: „Der Schwimmer in den Wellen des Grabes“ (Text von P. I. Schalikow) und „Stürme, düster und Frühling“ (Text von S. N. Glinka)⁶.

⁶ Die Frage, ob die letztgenannte Romanze von Kaschin stammt, ist nicht ganz klar. Im Inhaltsverzeichnis des Novemberheftes 1810 der Zeitschrift „Aglaja“ wird er als Autor dieses Werkes genannt; gleichzeitig ist der Notentext mit „Musik von Herrn

Rigini“ gekennzeichnet. Es bleibt zu vermuten, dass Kaschin das Thema des italienischen Komponisten Rigini verwendet und eine eigenständige Bearbeitung vorgenommen hat, wie es Schilin in seiner Romanze über ein Thema von Martin-y-Soler tat (siehe Beispiel 85).

In der Romanze „Der Schwimmer“ wählt Kaschin absichtlich den Barcarole-Rhythmus. In der ersten Periode bewegt sich die Melodie der Romanze in weiten Sprüngen, klingt zuversichtlich und energisch und zeichnet das Bild eines tapferen Schwimmers. Die zweite Periode ist eine psychologische Parallele zum ursprünglichen Bild, indem sie „geistige Stürme“ dem Bild einer gewaltigen Natur gegenüberstellt. Das Nebeneinander der gleichnamigen Tonarten Dur und Moll, die Schärfe der harmonischen Kontraste und die Belebung der Struktur in der Begleitung verleihen der Musik dramatische Züge. Trotz der Einfachheit ihrer Ausdrucksmittel atmet Kaschins Romanze romantische Erregung, die zum Teil an die Bilder von Schuberts früher Lyrik anknüpft (Beispiel 88).

Viel interessanter sind die „Russischen Lieder“ von Kaschin. Sie können nicht nur als ein Phänomen des damaligen Musiklebens betrachtet werden: hier wurde eindeutig eine neue, historisch bedeutsame Gattung geschaffen, die bei der Entwicklung des nationalen Gesangsstils und bei der schöpferischen Ausbildung von Glinka und Dargomyschski eine große Rolle spielte. Kaschin war der erste Vertreter dieser Gattung, der ihre Bedeutung in der russischen Musik begründete.

Kaschins Bearbeitungen von Volksliedern lassen sich eindeutig in zwei Gruppen unterteilen. Die erste Gruppe umfasst Aufnahmen und, im eigentlichen Sinne des Wortes, Bearbeitungen von authentischen Volksliedern ohne wesentliche Veränderungen durch den Autor. Solche Beispiele, die in der Sammlung „Russische Volkslieder“ zahlreich vertreten sind, erfordern eine spezielle Analyse, die den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde.

Ein anderer Typus sind freie, eigenständige Bearbeitungen von Volksmelodien oder eigene originelle Lieder, die in Anlehnung an Volkslieder geschrieben wurden („Mädchen, Schönheiten“). Sie sind auf dem Boden der städtischen Alltagslyrik gewachsen und waren ein Bindeglied zwischen Romantik und Volkslied. Als Werke einer eigenständigen Autorenidee stehen sie der Romantik nahe, und in ihrer Intonation, ihrem poetischen Gehalt und der Interpretation der Handlung sind sie der Liedfolklore zuzuordnen.

Kaschins „Russische Lieder“, die frei und ausgedehnt komponiert sind, sind für einen anderen Aufführungscharakter konzipiert als seine Romanzen. Vertraute Volksliedmelodien werden hier im Geiste der Konzertphantasie entwickelt, gekleidet in das üppige Gewand der für den virtuosen Stil der Epoche charakteristischen Gesangspassagen. Es sind „Arienlieder“ oder „Konzertlieder“, die für ein großes Publikum und für die Kunst erfahrener Berufssänger bestimmt sind. Kaschin schrieb viele von ihnen speziell für herausragende Opernkünstler der russischen Bühne und für Gastsänger: Neben J. S. Sandunowa wurden sie von den in ganz Europa berühmten H. Sontag, S. Schoberlechner und J. Phillis aufgeführt.

Konzertbearbeitungen wurden von Kaschin während seines gesamten Schaffens komponiert. Zu den besten Beispielen dieser Gattung gehört seine „Lutschina, Lutschinuschka“, eine zweistimmige Fantasie mit einer variantenreichen Entwicklung der Gesangsstimmen, einem einleitenden Klarinettensolo und einer Begleitung für Männerchor. Sie erschien 1829 und wurde von H. Sontag und S. Schoberlechner. Die kompositorische Intention dieses Werkes ist interessant. Hier bildet sich schließlich

der Typus des so genannten „doppelten“ russischen Liedes heraus, der einer Opernarie nahe kommt und auf der kontrastierenden Gegenüberstellung zweier volkstümlicher Themen - langsam und schnell, lang und tanzend - beruht. Die charakteristischen Methoden der thematischen Entwicklung, die später von Warlamow und Guriljow übernommen wurden, sind ebenfalls offensichtlich. Im ersten Teil der Fantasie erklingt das breite Thema des Liedes „Lutschinuschka“, das Glinka als Vorbild für die langsame Einleitung der Ouvertüre zu „Iwan Susanin“ diente, zunächst in Form eines einstimmigen Refrains in der Soloklarinettenstimme, wird dann abwechselnd in beiden Stimmen vorgetragen und bei jedem neuen Einsatz durch eine gemusterte Koloratur gefärbt. Dieses Prinzip der „melodischen Variationen“ wurde zu dieser Zeit zu einem bestimmenden Prinzip in der Entwicklung von ausgedehnten Liedern. Der zweite Satz basiert auf dem Thema des schnellen Tanzliedes „Auf der Straße geht der junge Mann“, das in der Art des Zigeunergesangs mit Gitarrenbegleitung und dem „Refrain-Satz“ des Männerchors entwickelt wird. Bravouröse Variationen in den Gesangsstimmen werden von strukturellen Variationen des Orchesters begleitet (Staccato, Tonleiter-Passagen, Verdoppelung der Harmonie in der begleitenden Chorstimme).

Zu den frühen Beispielen für originale „Russische Lieder“ des Konzerttyps gehören die Werke, die Kaschin für Sandunowa komponiert hat: „Ach, weck mich nicht auf, junger Mann“, „Der Handschuh“ und „Ich wusste von nichts auf der Welt, um zu trauern“. Alle von Dalmas herausgegebenen Lieder wurden offenbar an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert komponiert; eines von ihnen („Der Handschuh“) führte Sandunowa bereits am 10. April 1799 in Kaschins Konzert auf.

Lassen Sie uns diese Werke kurz charakterisieren. Die Technik der Variationsentwicklung wird in ihnen recht ausführlich und einzigartig in jedem Lied präsentiert, obwohl es noch keine wahre melodische Freiheit und virtuose Brillanz gibt.

In dem Lied „Ach, weck mich nicht auf, junger Mann“ gibt Kaschin dem poetischen Thema entsprechend Variationen mit pastoralem Charakter. Das Thema wird zunächst in der Klavierstimme vorgestellt, und dann setzt die Stimme leicht und transparent ein und entwickelt das Thema in einer Reihe von Variationen. Die Worte des Textes, „Wenn mein lieber Freund das Horn spielt“, werden durch die Instrumentalbegleitung erfolgreich illustriert: leere Quinten erzeugen den „pastoralen“ Klang des Dudelsacks, und leichte Passagen in den Variationen des Hauptthemas erinnern an das Spiel eines Hirtenhorns (Beispiel 89).

Das zweite Lied („Der Handschuh“) basiert auf der Melodie des Stadttanzliedes „Ich gehe die Straße entlang“. Diese Melodie wurde später von Kaschin in seinen Klaviervariationen von 1806 verwendet und erschien dann in einer virtuoseren Vokalbearbeitung von Cavos unter dem Titel „Brüder, singt lustig“ („Russisches Lied mit Variationen“). Trotz seiner primitiven Intonationsstruktur (das beharrliche „Singen“ von zwei harmonischen Funktionen - Dominante und Tonika) war es offenbar eines der beliebtesten Lieder des städtischen Lebens, das vor allem von Zigeunerchören praktiziert wurde.

Interessanter ist das letzte der drei Lieder dieses kleinen Gesangszyklus – „Ich wusste von nichts auf der Welt, um zu trauern“, das typische Intonationen eines städtischen Liebesliedes enthält. Sein Prototyp findet sich in vielen Beispielen von Liedtexten aus dem 19. Jahrhundert, darunter das berühmteste Lied aus Pratschs Sammlung, „Warum habe ich dich betrübt“. Bei der Entwicklung dieses Themas kombiniert Kaschin die Techniken der Variation mit einer breit angelegten dreiteiligen Komposition und schafft eine dreiteilige Opernarie auf der Grundlage der

empfindsamen Liedromanze, wobei in der zentralen Episode neues thematisches Material verwendet wird.

Die als „Vokalvariationen“ bezeichneten Lieder Kaschins waren trotz ihrer unbestrittenen Virtuosität ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Herausbildung eines nationalen Musikstils: sie spiegelten den Wunsch wider, große Formen der professionellen Musik mit originellen Inhalten zu füllen. Es ist kein Zufall, dass die virtuosen Lieder von Kaschin als Einlagen in verschiedenen Opern auf der Theaterbühne aufgeführt wurden. Dieses Genre trug zweifellos zur Bereicherung der Opernaufführung und der Opernformen bei. Das brillante Ergebnis dieser Bemühungen war Glinkas Arie Antonida, die direkt an die Tradition der gekoppelten „Russischen Lieder“ anknüpfte.

Der Weg zu Glinkas Oper ist nicht nur in dem oben besprochenen Lied „Lutschinuschka“ geebnet, sondern auch (und sogar noch deutlicher in einer der letzten Bearbeitungen von Kaschin – „Ein armes Vöglein flog ins Tal hinaus“. In der weichen, innigen Melodie mit den sanften „Stimmteilungen“, die das Hauptthema einflechten, kann man deutlich die charakteristischen Wendungen der Arie der Antonida hören (Beispiel 90).

Es würde den Rahmen dieses Kapitels sprengen, Kaschins Liedbearbeitungen in ihrer Gesamtheit zu besprechen. Da sie eine wichtige Etappe in der Geschichte der russischen Volkskunde darstellen, sollten sie ihren Platz neben den herausragenden Sammlungen von Volksliedern des späten 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einnehmen. Es ist wichtig, die wesentliche Rolle des „Russischen Liedes“ in der Entwicklung nicht nur der Romantik, sondern auch der klassischen russischen Oper zu verdeutlichen, die sich aus den Ursprüngen der Alltagslyrik nährte.

Das Genre des „Russischen Liedes“, das in Kaschins Werk entstand, wurde von vielen seiner Zeitgenossen weiterentwickelt. Zur gleichen Zeit schufen Z. A. Rupin und T. W. Schutschkowski, A. N. Werstowski und A. A. Aljabjew, später auch A. J. Warlamow und A. L. Guriljow. Manchmal wurden die Melodien alltäglicher Lieder von den Komponisten mit einem neuen „romantischen“ Text neu bearbeitet (so zum Beispiel Schuchkowskis Lied „Aus Liebe zur Natur allein“ - eine Art „Neutextierung“ der Volksmelodie „Eine Birke stand auf dem Feld“).

Eine direkte Parallele zu Kaschins Liedschaffen sind die konzertanten „Russischen Lieder“ von I. A. Rupin⁷ – „Ach, was ist mit dir, Liebster“ und „Ich ging durch die Blumen“ (beide Lieder bilden wie Kaschins „Lutschinuschka“ einen Doppelzyklus), „Wofür bin ich dir schuldig“, „Tal, weites Tal“ und andere.

⁷ Iwan Alexejewitsch Rupin (1792-1850), Sänger und Komponist, stammte aus einer Leibeigenenfamilie des bekannten Gutsbesitzers P. I. Juschkow, einem Melomanen. Er studierte Gesang bei dem italienischen Sänger P. Muschetti in Moskau. Nach seiner Entlassung aus der Leibeigenschaft ließ er sich in St. Petersburg nieder und änderte auf Drängen seines Lehrers seinen Nachnamen ins Italienische: Rupini. Unter diesem Pseudonym veröffentlichte er seine Werke und trat auf der Konzertbühne auf (siehe: 103; 101, 10-22).

Wie sein Zeitgenosse Kaschin nahm Rupin hauptsächlich Melodien populärer Stadtlieder auf und entwickelte sie in einem virtuos-konzertanten Stil. Wie bei Kaschin

nehmen seine „Russischen Lieder“, die auf Autorenmaterial basieren, noch keinen großen Raum ein.

Bei beiden Komponisten hatte die melodische Struktur des russischen Volksliedes noch nicht eine so tiefe, organische Verwirklichung erfahren, wie es später, in der Ära Glinka, der Fall sein sollte. Aber gerade die Tendenz, den ausgedehnten Gesang der Volksmelodien und vor allem die improvisatorische Struktur des langen, langsamen Liedes in den komplexen Formen des „großen“ Konzertstils kreativ zu überdenken, war zweifellos fruchtbar. Bemerkenswert ist, dass alle Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts die Variationsentwicklung des „Russischen Liedes“ in erster Linie rein vokal, als Färbung und Entwicklung einer einstimmigen melodischen Linie, wahrnahmen. Das harmonische Gerüst bleibt in der Regel unverändert, abgesehen von geringfügigen strukturellen Veränderungen. Dies bestätigt einmal mehr die große Bedeutung des Prinzips des Gesangs im Prozess der Herausbildung des nationalen Musikstils.

Als charakteristisches Genre der Zeit war das „Russische Lied“ ein lebendiges Zeugnis für die wachsenden demokratischen Kräfte der russischen Kunst: seine Schöpfer waren die Leibeigenen Kaschin und Rupin.

Eine wahre Blütezeit erlebte das Genre in den 30er und 40er Jahren, als es Warlamow und Guriljow gelang, ihren „Russischen Liedern“ einen besonderen Charme von Poesie, Aufrichtigkeit und Tiefe zu verleihen. Ihnen gelang es, den Hauch von äußerer Virtuosität zu überwinden, der dem Werk ihrer Vorgänger noch weitgehend anhaftete. Vom brillanten Stil der „Konzertfantasien“ von Kaschin und Rupin gehen sie zum lyrischen „Russischen Lied“ über und dringen immer tiefer in dessen melodische Struktur ein.

Aber die besten Leistungen von Warlamows Lyrik, wie seine Lieder „Was bist du früh, Gras“ oder „Ach du, Zeit, Zeitchen“, waren bereits eine Verallgemeinerung der bestehenden Traditionen. Das Hauptverdienst bei der Schaffung des Genres gebührt Kaschin, dem es gelang, einen frischen Strom von volkstümlichen und alltäglichen Intonationen in die frühe Romantik einzuführen, die in ihrer kammermusikalischen, alltäglichen Atmosphäre eher geschlossen war.

Die beiden Hauptgattungen der russischen Vokalmusik, die Romanze und das „Russische Lied“, die fest im Musikleben verwurzelt sind, konnten in ihrem inneren Gehalt nicht unverändert bleiben. Eng verbunden mit der literarischen Bewegung der Zeit, mit der gesamten weltanschaulichen Atmosphäre, in der sich das Musikleben abspielte, tritt die Vokallyrik in den bemerkenswerten 1820er Jahren in eine Periode des aktiven Umdenkens ein.

Die „Veteranen“ der Romantik machen Platz für eine neue Generation. Der junge Glinka erscheint umgeben von einer ganzen Gruppe von Komponisten. Die Gattungssphäre der Romantik wächst plötzlich und verzweigt sich in verschiedene Richtungen und nimmt die Handlungen, Motive und Stimmungen der russischen Poesie auf. Und das Bemerkenswerteste ist, dass sich in dieser Zeit ein entscheidender Wandel in der Stilistik der russischen Vokalmusik, in ihrer Bildsprache vollzieht: eine neue, romantische Weltanschauung wird geboren.

Wirklich auffallend ist der stilistische Bruch, der in der Musik von Werstowski, Aljabjew, Genischta und vielen anderen Komponisten während der historischen Dekabristenzeit vollzogen wurde! Das Bild der Entwicklung der Romantik ändert sich dramatisch. Ihr allgemeiner „Blauton“ wird durch die leuchtenden Farben der romantischen Gemälde - Balladen, Fantasien, orientalische oder Zigeunerlieder -

ersetzt. Die verträumte Karamsin-Struktur der Vokaltex-te weicht der offenen Emotionalität der Puschkinschen Worte. In all dem ist die neue Welle der Romantik deutlich zu spüren, die sich nicht so sehr im Aspekt der philosophischen Ästhetik der Romantiker manifestiert, sondern in der ganzen aufgeheizten Atmosphäre der Zeit, die, in den Worten Pestels, „die Gemüter zum Kochen“ brachte.

Die Dichter, Denker und Musiker der Dekabristenzeit waren eindeutig durch diesen Geist der emotionalen Aktivität geeint, in dem Puschkins freiheitliche Gedichte und seine ersten Poeme geboren wurden. Die neue, romantische Weltanschauung erstreckte sich auf den gesamten lyrischen Bereich der Kunst. Sie bewirkte eine in ihrer Schärfe noch nie dagewesene Reaktion auf alle Erscheinungen der Umwelt, einen bis dahin nie dagewesenen Höhenflug der Phantasie und die Glut der Gefühle. „Die Phantasie, die mit dem Wesentlichen unzufrieden ist, sehnt sich nach Fiktionen“, schrieb der Dekabrist Bestuschew-Marlinski, ein Anhänger der sogenannten „neuen Romantik“ (160, 20).

Der Prozess der gattungsmäßigen und thematischen Anreicherung der Romantik dieser Zeit wird in den Arbeiten von W. A. Wassina-Großmann, einer bedeutenden Forscherin der vokalen Kammermusik, ausführlich behandelt. Die Autorin gibt eine detaillierte Charakterisierung der führenden Gattungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Bezug auf ihren musikalischen Stil, ihre poetische und musikalische Struktur und die Prinzipien der Textauslegung (29; 30; 31). Diese verallgemeinerte Charakterisierung umfasst jedoch nicht nur die ersten Phänomene der Romantik (bis 1825), sondern erstreckt sich auch auf die Musik-kunst der gesamten Glinka-Periode, in der die führenden Gattungen der Romantik einen hohen Grad an Perfektion erreichten. In dem hier betrachteten Zeitraum können wir jedoch nur die Hauptmerkmale des Neuen hervorheben, die sich in den Gattungen der Ballade, der Elegie, des „Russischen Liedes“ und anderen verwandten Arten und Varianten des vokalen Schaffens manifestieren.

Das erste und wichtigste Merkmal war eine radikale Erneuerung der poetischen und textlichen Grundlage der Romanze. Die beiden Autoren – „Lehrer und Schüler“, Schukowski und der Novize Puschkin - setzen sich durch. Wenn in den ersten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts der Name Schukowski nur selten auf den Seiten von Musikalben auftaucht, so wird heute eine Vielzahl von Autoren mit seinem Werk in Verbindung gebracht: A. A. Aljabjew, der sich als einer der ersten mit diesem Dichter auseinandersetzte, A. N. Werstowski, Mich. J. Wielhorski, I. I. Genischta, A. A. Pleschtschejew und viele andere.

Fast gleichzeitig mit Schukowski kommen Gedichte des jungen Puschkin „in Mode“. Romanzen nach seinen Worten erscheinen vor allem im engen Kreis seiner Lyzeumsfreunde. Unter ihnen der talentierte M. L. Jakowlew, später ein berühmter Autor von Romanzen und einer der musikalischen Freunde von Glinka. Neben ihm steht der junge N. A. Korsakow, Autor einer der ersten Romanzen Puschkins „An den Maler“ (1816); an ihn richteten sich die herzlichen Worte des Dichters:

Komm näher, unser lieber Sänger,
Liebling des Apoll!
Besinge den Herrn der Herzen
Mit dem leisen Klang der Gitarre.

Und schließlich - Puschkins Lieblingsfreund A. A. Delwig, der besonders empfänglich für Musik war und sich bald im Genre seiner bevorzugten „Russischen Lieder“ bewährte. In einem solchen Umfeld erklangen Puschkins Tischlieder, seine

Gedichte „Träne“ (Musik von Jakowlew), „An den Maler“, „An Delia“ (beide zur Musik von Korsakow) und viele andere erstmals zur Begleitung von Jakowlews Gitarre.

Kaum hatten die Gedichte des jungen Dichters die Grenzen der „Lyzeumsgefangenschaft“ verlassen und waren auf den Seiten der Zeitschriften erschienen, wurden alle gebildeten Musiker und alle Musikliebhaber, die zumindest einige Kenntnisse der Kompositionskunst besaßen, begierig von ihnen angezogen. Bei Puschkin waren sie nicht nur von der Präzision und Klarheit der Gedanken angezogen, sondern auch von der Organisation der poetischen Sprache, die sich leicht und reibungslos in die Musik „legt“. „Puschkins Gedanken sind scharf, kühn, feurig; die Sprache ist leicht und korrekt. Ich spreche nicht von dem Wohlklang der Gedichte - es ist Musik!“ - schrieb Bestuschew mit Entzücken (160, 20).

Der Einfluss Schukowskis und vor allem Puschkins hat die russische Vokalmusik mächtig vorangebracht und schließlich jene Ausdrucksmittel in ihr geformt, die bis dahin nur in der Romantik angedeutet worden waren.

Die Merkmale der Romantik traten am deutlichsten in der Gattung der Ballade zutage, die sich unter dem direkten Einfluss Schukowskis entwickelte. Ursprünglich aus der deutschen romantischen Tradition (Bürger in der Lyrik, Reichardt und Zumsteg in der Musik) stammend, erhielt die Ballade in der russischen Dichtung bald eine nationale Prägung. Dies geschah bereits in Schukowskis „Swetlana“ (1812), dem Hauptwerk der russischen Romantik. „Der Weg vom Sentimentalismus zur Romantik wurde bei uns hinreichend unabhängig und sehr schnell beschritten. Die Romantik lag „in der Luft“, und deshalb wurde das „Fremde“ so schnell zum „Eigenen“, so wie Bürgers „Lenore“ von Schukowski in die russische „Swetlana“ umgewandelt wurde, die am „Dreikönigsabend“ wahrsagt und „Glücks-Lieder“ singt“, - schreibt W. A. Wassina-Großmann (31, 20).

A. N. Werstowski, der Autor des berühmten „Schwarzen Schals“, wird gewöhnlich als der Schöpfer der musikalischen Ballade auf russischem Boden bezeichnet. Doch schon viel früher, im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, wandte sich ein anderer Musiker dem Genre der Ballade zu - Schukowskis Freund A. A. Pleschtschejew, der 1811-1815 in seinem Dorf Tschern in der Provinz Tula in der Nachbarschaft des Dichters lebte. Pleschtschejew schrieb Musik zu seinen Gedichten. Hier wurden bei den schöpferischen Abenden, die Pleschtschejew regelmäßig auf seinem Gut veranstaltete, Schukowskis Gedichte in der Vertonung des gastfreundlichen Gastgebers vorgetragen; manchmal wurden sie auch vom Dichter selbst gesungen. Die Balladen von Pleschtschejew wurden jedoch erst viel später, 1832, veröffentlicht.

Unter den zahlreichen Werken Pleschtschejews ragen zwei Balladen heraus: „Ljudmila“ und „Swetlana“. Das Erscheinungsbild dieser Erstlinge der musikalischen Romantik ist beeindruckend in seiner Imposanz: beide Balladen sind in einer weit entwickelten, freien Form geschrieben, wobei der Text vollständig erhalten bleibt. Die Entwicklung der poetischen Handlung spiegelt sich im freien Wechsel der kontrastierenden Episoden wider - ganz in der Tradition, die sich zu dieser Zeit in der deutschen Ballade bereits etabliert hatte.

Aber all diese Anzeichen deuten eher auf eine Nachahmung als auf eine wirklich kreative Beherrschung des Genres hin. Die harmonischen Mittel sind dürrig und eintönig, die Melodie wird durch kantige Konstruktionen eingeeengt, und die Klavierstruktur ist eher amorph. Das künstlerische Niveau von Pleschtschejews Balladen geht nicht über die üblichen Amateur-Romanzen jener Jahre hinaus. Es ist nicht verwunderlich, dass diese Werke, die von Schukowski selbst, offenbar aufgrund freundschaftlicher Beziehungen, gebilligt wurden, weitgehend unbemerkt blieben.

Die drei Balladen von Werstowski nach Texten von Schukowski und Puschkin wurden ganz anders aufgenommen. Sie wurden 1824 zum ersten Mal unter dem Titel „Kantaten“ aufgeführt und von Publikum und Kritikern als „die erste Erfahrung dieser Art in unserem Land“ (147, 85) begeistert aufgenommen. Eine solch heftige Reaktion war natürlich. Werstowskis Werke waren die ersten, die die russische Romantik, die die traditionellen Grenzen der Kammermusik eindeutig überschritten hatte, dramatisierten, ja „theatralisierten“. Alles an ihnen - die Freiheit und Dynamik der Entwicklung, die Ausdruckskraft der musikalischen Rezitation, die Lebendigkeit der Instrumentalbegleitung, die jede Situation und jedes Detail des Textes ausdrucksvoll schattierte - beeindruckte und verblüffte die Zuhörer. Mit diesen komplexen Kompositionen ebnete Werstowski den Weg für eine Reihe großartiger klassischer Werke des Balladengenres, das sich später in der klassischen Musik so vielfältig und breit gefächert entwickelte: Balladen-Lied, Balladen-Fantasie, Balladen-Elegie und Balladen-Legende. Das gemeinsame Merkmal, das all diese Gattungen vereinte, war ein einziges Prinzip der freien, so genannten „durchgehenden“ Komposition, die nicht an die traditionellen Normen der Strophenstruktur gebunden war und von der Entwicklung der poetischen Handlung diktiert wurde⁸.

⁸ So entstanden Vokalwerke in der Gattung der Fantasie oder des Monologs, die in ihrer Kompositionsweise der Ballade ähneln, aber von der Handlung her nicht mit ihr verwandt sind: die berühmte Elegie von Genischta „Das Tageslicht ist erloschen“ (1826), die Puschkin hohes Lob einbrachte, Aljabjews Elegie „Erwachen“ nach Puschkins Worten (1830), Warlamows „Ophelias Lied“ (1837) und viele andere.

Bereits in diesem ersten der interessantesten Vokalzyklen Werstowskis wurden die verschiedenen Balladentypen wesentlich geprägt. Er wählte Texte und Themen mit sehr unterschiedlichem Inhalt und betonte in ihnen mit Bedacht verschiedene Gattungsaspekte: Heroik, Elegie und Drama. Man könnte sagen, dass sich in jeder seiner drei Romanzen die „Balladendichtung“ mit einer der traditionelleren Vokalgattungen kreuzte und ihr neues Leben einhauchte.

Dies ist der Fall bei Schukowskis heroischer Ballade „Drei Lieder“, in der die tyrannischen Motive der dekabristischen Poesie direkt anklingen. Der männliche, kriegerische und pathetische Ton von Werstowskis Musik, durchdrungen von Marschrhythmen, weckt direkte Assoziationen zu ähnlichen „Ritterromanzen“ von Aljabjew, Genischta und Wielhorski⁹ und nimmt gleichzeitig die Weiterentwicklung dieses heroischen Themas in Glinkas „Ritterromanze“ („Verzeih, das Schiff hat mit dem Flügel (*Segeľ*) geschlagen“, 1840) vorweg.

⁹ Man beachte die Romanzen dieser Komponisten zum Text von Schukowskis Gedicht „Treue bis zum Grab“ („Der junge Roger nimmt sein scharfes Schwert“).

Eine freie Komposition nach einem Text von Schukowski, „Der arme Sänger“, kann als „Balladen-Elegie“ bezeichnet werden, die Glinka später zu einer ergreifenden lyrischen Romanze weiterentwickelte. In diesem Gedicht gibt es keine Anzeichen von „Balladendichtung“ im eigentlichen Sinne des Wortes: der lyrische Ton der Reflexion, der Selbstbekenntnisse und des Bekenntnisses des Dichters überwiegt. Aber Werstowskis Musik vertieft und dramatisiert die meditative Gefühlsstruktur, die in der frühen sentimentalischen Romanze eher stereotyp zum Ausdruck kommt, merklich.

Die Hauptrolle in diesem Zyklus spielt Puschkins „Schwarzer Schal“. Dieses Werk wurde sofort vom Leben selbst ausgewählt: von allen Balladen Werstowskis war es

diejenige, die sich als die allgemein anerkannte, beliebteste und populärste erwies. Die inspirierende Kraft von Puschkins Gedichten, die in diesem Gedicht kühn den naiven und direkten Ton eines temperamentvollen, hellen moldawischen Liedes annahmen, half dem Komponisten, in seiner Musik Volkslied und Theaterdrama mit großer Sensibilität zu verbinden.

Dieses Werk kann nur in engem Zusammenhang mit der gesamten Puschkin-Atmosphäre betrachtet werden, in der sich die klassischen Typen der russischen Romantik herausbildeten. Sie bildeten sich in vielen Werken über die Gedichte des großen Dichters heraus, darunter auch in den Balladen von Werstowski, obwohl sie ihre vollkommene Verkörperung etwas später im Werk von Glinka erhielten. Wie W. A. Wassina-Großmann richtig feststellt (31, 28), wurden die russischen Komponisten in der Puschkinschen Poesie vor allem von Gedichten angezogen, die von ihrer Konzeption her mit dem Prinzip der Liedhaftigkeit verbunden sind: „Der schwarze Schal“, „Sing nicht, Schönheit, in meiner Gegenwart“, „Am Abend im unbeständigen Herbst“, „Zigeunerlied“ und „Spanische Romanze“. Der Grund dafür liegt nicht nur in den rhythmischen und metrischen Eigenheiten der Gedichte, die der Dichter selbst für die musikalische Umsetzung vorgesehen hat. In Puschkins „Lied“-Gedichten zeigte sich mit beispielloser Wahrhaftigkeit, Vitalität und Vollständigkeit ein Sinn für Lokalkolorit, den die Romantiker als Ausdruck des Volksgeistes, als Echo der Volksseele verstanden. Er leuchtete im Frühwerk des Dichters auf, der nach den Worten des Kritikers O. M. Somow „den ganzen Raum seines Heimatlandes umfasste“ (192, 560). Es ist leicht zu verstehen, warum russische Musiker mit Leidenschaft vor allem auf jene Gedichte reagierten, die die ihnen nahen und verwandten folkloristischen Elemente berührten - orientalische, moldawische, Zigeunerlieder.

Die Geschichte von „Semfiras Lied“, die der Dichter unter dem Eindruck eines authentischen moldawischen Liedes – „Chor“ - schuf, das er in Kischinew von Zigeunersängern vorgetragen hörte („Arde-mă, frige-mă“ – „Schneide mich, verbrenne mich“), ist bezeichnend. Die musikalische Notation des Liedes, die offenbar von einigen Amateuren sehr ungenau angefertigt wurde, schickte Puschkin 1825 an Werstowski, der die Melodie harmonisierte, mit Puschkins Versen unterstrich und sie in dieser Form in der Zeitschrift „Moskauer Telegraph“, 1825, Teil 6, Nr. 21 veröffentlichte (siehe: 162, 267-268, 272).

Doch schon vor dieser Veröffentlichung hatte „Semfiras Lied“ das große Interesse von Mich. J. Wielgorski geweckt, der eine eigene Fassung schuf, die recht primitiv war und sich kaum von der von Puschkin gesandten Aufnahme (1824) unterschied.

Einige Jahre vergingen, und Werstowski, der sich offenbar der Unzulänglichkeiten der vorherigen Varianten bewusst war, verwarf die von Puschkin gesandte Melodie vollständig und schrieb sein weithin bekanntes „Zigeunerlied“, in dem er die charakteristischen Merkmale der Zigeunerfolklore in ihrer Moskauer Tradition anschaulich darstellte (die breite, schwungvolle Bewegung der Melodie bis zum unteren „Anschlag“ - die Semantik der energischen, bejahenden Intonation - fällt auf). Dieser Prozess der Beherrschung der Zigeunerlied-Folklore, der dem Romantiker so sehr am Herzen liegt, lässt sich durch den Vergleich aller drei Varianten leicht veranschaulichen (Beispiel 91 a, b, c).

Noch bedeutsamer war die Wirkung von Puschkins Bildern aus dem Orient. Die frühen Gedichte „Der Gefangene im Kaukasus“ und „Der Brunnen von Bachtchissarai“ eröffneten den russischen Lesern zum ersten Mal diese farbenfrohe Welt, die sie bis dahin nicht kannten und nur durch den Schleier des konventionellen Märchens und der theatralischen Extravaganz wahrnahmen. Die im Text dieser

Gedichte enthaltenen Gedichte – „Tscherkessenlied“ und „Tatarenlied“ - fanden sofort ihren Weg in die Musik und zogen die Aufmerksamkeit fast aller berühmten Komponisten der Zeit auf sich: Aljabjew, Genischta, N. S. Titow, Odojewski und viele andere.

Einer der ersten, der auf dieses Thema reagierte, war W. F. Odojewski, der dieses Thema in seinem „Tatarischen Lied“ nach einem Text aus „Der Brunnen von Bachtchissarai“ (1823) als einer der ersten aufgriff. Mit Hilfe eines geschmeidigen Dreilängenrhythmus und sanften plagalen Wendungen vermittelt er die schmachtende, kontemplative Lyrik des Orients in noch sehr allgemeiner Form. Ihm folgten Genischta und Aljabjew, die das tscherkessische Lied („Eine rasselnde Woge fließt im Fluss“) interpretierten. Dies waren nur die ersten Sprossen der reichsten russischen Musik über den Orient, die von Puschkin angeregt und in Glinkas „Georgischem Lied“ und Aljabjews späteren kaukasischen Liedern fortgesetzt wurde.

Unter dem Einfluss von Puschkins Poesie wurde die Phantasie der Komponisten immer weiter in die Ferne getragen, „in fremde Länder und Menschen“, nach Italien und Spanien. Zahlreiche Varianten von Puschkins „Spanischem Lied“ („Nachtzephyr“, 1824) sind bekannt, die die russische Romantik in der ersten Hälfte des Jahrhunderts bereicherten - von Werstowski, Jessaulow und N. S. Titow bis hin zu Glinka und Dargomyschski.

Das orientalische und das Zigeunerlied, die spanische Serenade, die italienische Barcarole - all diese Strömungen wurden durch die aktive, fruchtbare Entwicklung einer besonderen Linie gattungscharakteristischer Romantik verursacht, die mit dem tiefen Eindringen des musikalischen Denkens in die fremde nationale Sphäre verbunden war. Puschkins Gabe der „universellen Ansprechbarkeit“ wurde sehr früh von der russischen Musik übernommen und wurde bald zu einer ihrer wertvollsten Errungenschaften. Kaum eine andere der europäischen Kompositionsschulen kann sich in dieser Hinsicht mit ihr messen!

Die Anreicherung der Romantik mit neuen „charakteristischen“ Gattungen war nur ein Aspekt des komplexen Entstehungsprozesses der russischen Vokalmusik des 19. Jahrhunderts.

Nicht weniger Aufmerksamkeit sollte dem weiten Bereich der lyrischen Romantik selbst gewidmet werden, die insbesondere die Intonationssphäre, die Stilistik und die Poetik von Glinkas Vorgängern widerspiegelt.

Die wesentlichen Merkmale des Stils der russischen Vokallyrik zu Beginn des Jahrhunderts, ihre wichtigsten Eigenschaften wie Gesang, melodische Flexibilität und Plastizität wurden bereits oben erwähnt. Mit der Vertiefung der poetischen Struktur der Romantik, ihrer Annäherung an die Werke von Puschkin, Baratynski, Delwig, verstärkten und erweiterten sie sich, weil die Anforderungen an die ausdrucksvolle Darstellung des Wortes ins Unermessliche stiegen. Die Romantik der 1820-er Jahre geht über die sanfte Empfindlichkeit hinaus, in ihr manifestieren sich zunehmend die Qualitäten, die der Puschkinschen Poesie eigen sind - die Tiefe des Gedankens, die Vollständigkeit und Genauigkeit des Ausdrucks.

Im Zusammenhang mit dem Problem der philosophischen Reflexion über das Leben entstand im Kontext der Romantik die musikalische Gattung der Elegie, die sich vor allem in der Puschkinzeit etablierte. Ihr charakteristisches Merkmal ist die Verschmelzung von Deklamation und Gesang, unterstützt durch die rhythmische und strophische Struktur des Verses. Der jambische Rhythmus, der in den elegischen Gedichten von Puschkin und seinen Zeitgenossen vorherrscht, bot besonders viele Möglichkeiten für spezifische Techniken der „gesungenen Deklamation“, die sich in

einem langsamen Tempo entfalten. Die wunderbare Plastizität und Flexibilität dieser Gedichte wurde größtenteils durch rhythmische (und gleichzeitig semantische!) Nuancen bestimmt: die Ersetzung von schweren durch leichte Register, innere Zäsuren, wechselnde Akzente, die das metrische Schema des Verses bewusst verletzen.

All dies wurde von den musikalischen Zeitgenossen des Dichters sehr wohl wahrgenommen. Mit einem nicht allzu reichen Arsenal an Ausdrucksmitteln (die Klavierbegleitung ist transparent und sparsam, die Melodie bewegt sich in der Regel im mittleren Register und erfordert keinen weiten Stimmumfang einer Opernstimme) und ohne die innere Gliederung der Strophe zu zerstören (jedes Versmaß ist immer noch klar durch eine Pause getrennt), versuchten sie, die Musik der poetischen Sprache durch Akzentuierung oder Verlängerung einzelner „gewichtiger“ Wörter und Erleichterung einiger betonter Wörter zu vermitteln. Eine typische Intonationsformel war eine besondere Technik der melodischen Ostinaten, eine lange Pause auf einem Ton, die den semantischen Wert des gesprochenen Textes erhöhte.

Erinnern wir uns an Puschkins Gedichte von N. S. Titow, einem der begabtesten Melodiker dieser Zeit (Beispiel 92 a, b).

In der schönen Romanze „An Morpheus“ von Titow dem Jüngeren (Nikolai Alexejewitsch, ein Cousin des vorigen Autors) wird dieser akzentuierte Klang nicht mehr so sehr „ausgesprochen“, sondern gesungen, und die Melodie wird flexibler und raffinierter - ganz im Sinne des Textes von Puschkins elegantem Gedicht (Beispiel 93).

Diese Beispiele stammen aus der Glinka-Ära, dem Ende der 20er und dem Beginn der 30er Jahre. Die Prinzipien der Lektüre von Puschkins Gedichten wurden jedoch schon früher entwickelt. Sie lassen sich zumindest am Beispiel von Aljabjews früher Romanze „Der Sänger“ (1821) nachweisen, die in vielerlei Hinsicht mit dem bekannten Thema des Duetts aus „Eugen Onegin“ übereinstimmt. In Aljabjews Musik erhält der pentatonische Jambus von Puschkins Gedicht eine besondere Ausdruckskraft durch die inneren Pausen - Zäsuren -, die jeden Vers in zwei Halbverse unterteilen. Bei Puschkin werden diese Zäsuren durch den Binnenreim, der in der Mitte jeder Strophe erscheint, noch betont (Beispiel 94).

Ganz anders wird der poetische Text in der Gattung der so genannten anakreontischen Romanze gelesen - einer romantischen Idylle, die unter dem Einfluss antiker Vorbilder entstanden ist. In der reichen Schatzkammer der russischen Poesie des 19. Jahrhunderts nehmen solche antiken Idyllen einen besonderen Platz ein: mit ihrer Ausgewogenheit, Struktur und Harmonie scheinen sie dem romantischen Pathos der ängstlichen, gefühlsbetonten Lyrik entgegenzustehen. In der klassischen Musik gibt es viele Beispiele für solche „Anklänge an die Antike“ bei den Meistern der Romantik: Glinkas „Wo ist unsere Rose“, Dargomyschskis „Der junge Mann und das Mädchen“ und Cui „Die Statue von Zarskoje Selo“ (alle nach Texten von Puschkin).

Ähnliche Beispiele finden sich schon früher. Delwig, der im Allgemeinen dem Klassizismus zugeneigt war, erwies sich als guter Künstler im Genre der antiken Idylle. „Wer hat auf Schnee die zarten Rosen des Theokritos wachsen lassen? Im eisernen Zeitalter, sag, wer hat das Goldene erraten?“ - schrieb Puschkin über ihn.

Die poetische Struktur von Delwigs Gedicht „An Dion“ (1814) wurde von seinem Lyzeumsfreund, dem Komponisten M. L. Jakowlew, treffend erfasst. Der weiche daktylische Rhythmus, der für antike Gedichte typisch ist, wurde von Jakowlew sensibel in denselben gemessenen und ruhigen Fluss der Melodie übertragen, die sich in einem gleichmäßigen Achtelrhythmus entfaltet. Die melodische Linie hinterlässt einen Eindruck skulpturaler Endgültigkeit: eine melodische Welle gleicht

die andere aus, die absteigende Bewegung wird von der steigenden Intonation der nächsten Phrase getroffen. Unwillkürlich drängt sich eine Parallele zu Dargomyschskis antiker Miniatur auf: dieselbe Ganzheitlichkeit und Harmonie des Ausdrucks, der Aphorismus, die ungestörte „Ruhe des Geistes“ (Beispiel 95).

Es sollte nicht übersehen werden, dass sich die klassizistische Ausrichtung von Delwigs Werk auch in einem Bereich niederschlug, der antiken Vorbildern scheinbar fremd ist. Dies betrifft seine zahlreichen „Russischen Lieder“, in denen er die seinem Stil innewohnende vornehme Zurückhaltung zu bewahren suchte.

Der junge Glinka wurde zu ihrem besten Interpreten. In der zweiten Hälfte der 1820er Jahre besuchte er oft Delwigs Haus, nahm an seinen musikalischen und literarischen Abenden teil und war tief vom Geist seiner plastischen und schlanken Poesie durchdrungen. Im Werk von Glinka erhielt das „Russische Lied“ unter dem direkten Einfluss von Delwig jene Strenge und Reinheit des Stils, die seinen Vorgängern so sehr gefehlt hatte. Nachdem er den verschnörkelten, „blumigen“ Stil von Kaschins Konzertliedern aufgegeben hatte, schuf Glinka eine Reihe bezaubernder „Russischer Melodien“¹⁰, in denen folkloristische Züge mit einer einfachen und edlen Struktur seiner eigenen romantischen Texte verschmolzen: „Was, junge Schönheit“, „Oh du, Nacht, schöne Nacht“, „Nicht der herbstliche, häufige Regen“ und andere.

¹⁰ Eine authentische Definition von Delwig, der seine für den Gesang bestimmten Gedichte „Melodien“ nannte (67, 328).

Glinkas geistiger Verbündeter in dieser Richtung war A. A. Aljabjew mit seinem weltberühmten Lied „Die Nachtigall“ (Verse von Delwig), und teilweise M. L. Jakowlew, dessen „Russische Lieder“ – „Das Vögelchen sang, sang“, „Das arme Waisenmädchen“ - in der gleichen Atmosphäre von Delwigs musikalischen Abenden entstanden sind.

Aber hier treten wir in die Ära Glinka ein, die bereits die „Früchte“ der vorangegangenen Jahre erntet. Indem wir das breite Panorama der Vokalmusik der vordekabristischen Periode berühren, haben wir bewusst die Fülle der kontrastierenden Gattungen und Formen (Lied, Elegie, Idylle, Ballade), die stilistischen Tendenzen (Romantik und die „Renaissance des Klassizismus“ unter neuen Bedingungen, wie bei Delwig) und die Vielfalt der nationalen Ursprünge (der träge Osten und der feurige Süden werden dem russischen Lied – „der Tochter des Nordens“ - gegenübergestellt) betont.

Bei all dieser Fülle haben die Komponisten das Wichtigste nicht vergessen: den Wert der Vokalmelodie als Ausdruck des geistigen Wesens des Menschen, seiner persönlichen, inneren Geisteswelt. „In der Musik, insbesondere in der Vokalmusik, sind die Ausdrucksmöglichkeiten unendlich“, sagte Glinka (183, 136). Der Reichtum dieser Ressourcen, die noch nicht voll erschlossen waren, zeigte sich bereits in der russischen Romantik, die in ihre Blütezeit eintrat.

KAMMERMUSIKALISCHE INSTRUMENTALMUSIK

Das erste Viertel des 19. Jahrhunderts war die Zeit, in der die instrumentale Kammermusik zu einem festen Bestandteil des Lebensstils der gebildeten Schichten der russischen Gesellschaft wurde.

Ein deutliches Zeichen für das wachsende Interesse an Instrumentalmusik ist vor allem in der Ausweitung des Angebots und der Verbreitung von Notenausgaben zu sehen. Die Hauptprodukte zahlreicher russischer Musikverlage dieser Zeit - F. Dietmar, I. Pez, J. Dalmas und K. Lisner in St. Petersburg, K. Wenzel und K. Lengold in Moskau und andere - bestanden aus Werken der Kammermusikgattung, sowohl vokal als auch instrumental. Neben den Einzelwerken wurden in großer Zahl Notenhefte veröffentlicht - gemischte Vokal- und Instrumentalwerke, pädagogische Repertoirehefte, Klavier-, Harfen- und Gitarrenhefte (letztere waren besonders zahlreich). Gedruckte Noten lösten das handgeschriebene Notenalbum ab, das in den vorangegangenen Jahrzehnten die Hauptquelle für das Repertoire der heimischen Instrumentalmusik war; die erhaltenen handgeschriebenen Alben des frühen 19. Jahrhunderts sind häufig Listen mit gedruckten Noten.

Der umfangreichste Bereich der Kammermusikpflege ist nach wie vor das häusliche Amateurmusizieren. Wie B. W. Assafjew richtig bemerkt hat, „ist es in der Geschichte der russischen Kammermusik fast undenkbar, die Sphäre des häuslichen Musizierens und des aus diesem Musizieren resultierenden Schaffens scharf von der Konzert- und Kammerkultur zu trennen“ (15, 210).

Zeitungsannoncen jener Jahre zeugen von der besonderen Vorliebe für heimische Ensembles, ob Streicher oder Klavier. Ein Korrespondent der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ schrieb 1806 aus Moskau: „Die hiesigen Herren ziehen allen großen Konzerten häusliche Streichquartette vor, an denen sehr gute Kräfte teilnehmen, denn an guten Interpreten auf Geige und Cello fehlt es nicht, und da fast jedes Haus das Klavier spielt, so spielen sehr oft schöne Amateure im Familienkreis auf diesem Instrument Dinge von Haydn und Mozart“ (zitiert in: 36, 33).

Die Gitarre und die Harfe waren ebenfalls sehr beliebt, und im provinziellen musikalischen Umfeld - die Gusli. Es ist bemerkenswert, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts beide heute bekannten Schulen für Gusli veröffentlicht wurden – „Das ABC...“ von M. Pomeranzew (1802) und „Die neueste vollständige Schule...“ F. Kuschenow-Dmitrewski (1808). Das Repertoire der Gusli, das in dieser Zeit hauptsächlich aus Bearbeitungen von Tastenmusik und von Amateuren arrangierten Volksliedern bestand, wurde in Manuskriptsammlungen bewahrt. Es wird von A. S. Faminzyn („Die Gusli - ein russisches Volksmusikinstrument“. St. Petersburg, 1890) und D. P. Tichomirow („Geschichte der Gusli. Essays“. Tartu, 1962) beschrieben. Die Musik für die Harfe erfuhr eine beachtliche Entwicklung. Unter den Komponisten, die für dieses Instrument geschrieben haben, sind die Namen der französischen Komponisten A. Le Pen und L. David sowie N. Stroganowa, einer der ersten russischen Amateur-Harfenisten, hervorzuheben. Auch A. Sichra ist für seine Werke für Harfe bekannt. Unter den Blasinstrumenten war die Flöte bei den russischen Amateuren besonders beliebt, was Gribojedow in seiner unsterblichen Komödie nicht unerwähnt ließ. Im Gutsleben und unter den Militärmusikern waren Ensembles aus Holzblasinstrumenten und Hörnern (die so genannte „l'harmonie“) weit verbreitet.

Andere Formen der Instrumentalkammermusik sind öffentliche und so genannte „private“ oder „nichtöffentliche“ Konzerte. Letztere nehmen in der Entwicklung des russischen Instrumentalismus einen besonderen Platz ein. Sie stehen im Zusammenhang mit den zahlreichen musikalischen Salons, die in dieser Zeit sowohl in den Hauptstädten als auch auf den Landgütern, vor allem denjenigen mit Leibeigenenorchestern, entstanden¹.

¹ Die Aktivitäten der Leibeigenenorchester werden von I. Jampolski eingehend untersucht (224, 156-166, 368-398).

In den Salons trafen sich hervorragende Musiker (sowohl Profis als auch Amateure) und aufgeklärte Kunstkenner².

² Odojewski bemerkte zu den von Mich. Wielgorski in Moskau organisierten „privaten“ Konzerten, dass sie „obwohl sie nicht öffentlich sind, ziemlich bemerkenswert sind, weil sie Menschen versammeln, die mehr als andere das Recht haben, gute Musik zu hören“ (141, 87).

Solche musikalischen Zusammenkünfte waren wichtig für die Entwicklung eines hohen Leistungsniveaus. So ist beispielsweise bekannt, dass es in den 1820er bis 1850er Jahren Tradition war, dass ausländische Musiker, die auf Tournee waren, vor ihrem Auftritt in öffentlichen Konzerten eine Art „Auswahl“ im Salon der Wielgorskis durchlaufen mussten. Wichtig ist, dass sich in den Salons, in denen Instrumentalmusik im Gegensatz zum häuslichen Musizieren nicht mehr mit angewandten oder unterhaltenden Funktionen verbunden war, eine moderne Form der Musikwahrnehmung herauszubilden begann, bei der die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf die Entfaltung des Klanggefüges und der imaginativen Dramatik des Werkes gerichtet war.

In dem uns interessierenden Zeitraum gab es noch keine für die Kammermusik spezifischen Formen des Solo- oder Kammerkonzerts – „das gemischte Programm eines Konzerts eines Solisten - Instrumentalist-Virtuose oder Sänger, an dem das Orchester und andere Interpreten (die so genannte Entourage) teilnahmen, war weiterhin vorherrschend“ (223, 926-927). Ein solches Programm konnte beispielsweise mit den ersten Sätzen einer klassischen Sinfonie beginnen und mit dem Finale enden, dazwischen gab es Solo- und Ensemble-Instrumentalstücke und Chormusik, durchsetzt mit Romanzen und Arien. Unter diesen Bedingungen wurde die Instrumentalmusik nicht streng in kammermusikalische und symphonische Gattungen unterteilt. Da sich letztere zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der russischen Musik noch nicht nennenswert entwickelt hatten (ihre Rolle wurde bis zu einem gewissen Grad von der Musik im dramatischen Theater ausgefüllt), charakterisieren die kammermusikalischen Gattungen den Bereich der russischen Instrumentalmusik als Ganzes hinreichend vollständig.

Das erste Viertel des 19. Jahrhunderts ist ungewöhnlich reich an Namen von Kammermusikkomponisten. Sie lassen sich grob in drei Hauptkategorien einteilen: virtuose Interpreten, Musiklehrer und Amateure. Zu den ersten beiden Kategorien gehörten Berufsmusiker, für die das Komponieren mit der Notwendigkeit verbunden war, Repertoire für sich selbst oder ihre eigenen Schüler zu schaffen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war das Komponieren von kleinen Instrumentalstücken - Tänze, Märsche, Variationen über volkstümliche Themen - jedoch nicht ausschließlich ihr Privileg. Unter den Komponisten befanden sich viele begabte Musikliebhaber. Für einige von ihnen (die Fürsten I. Barjatinski, N. Golizyn, P. Dolgorukow; D. Saltykow) war eine professionelle musikalische Tätigkeit aufgrund aristokratischer Vorurteile unmöglich. Oft handelte es sich um sehr gut ausgebildete Musiker mit umfassenden Kenntnissen der Musiktheorie (W. F. Odojewski) und gründlicher Kompositionstechnik (Mich. J. Wielgorski). Die Bedeutung solcher „Dilettanten“ in der russischen Musikkultur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist außerordentlich groß: es genügt zu sagen, dass die führenden Musiker ihrer Zeit - A. Aljabjew und A.

N. Werstowski - zu ihrem Kreis gehörten. Letztere sind in der Tat als Komponisten-Künstler zu betrachten, als Vertreter einer neuen Art von Professionalität, die sich in der romantischen Epoche etablierte.

Ausländische Komponisten leisteten einen bemerkenswerten Beitrag zur russischen Instrumentalmusik des frühen 19. Jahrhunderts. In dieser Zeit bereisten renommierte europäische Virtuosen Russland und hielten sich dort manchmal mehrere Jahre lang auf. Einige von ihnen schufen während ihres Aufenthalts in Russland interessante Werke auf der Grundlage russischer Volkslieder, die bei einer Reihe westeuropäischer Komponisten das Interesse an der russischen musikalischen Volkskunst weckten³.

³ Dies ist insbesondere auf B. Rombergs Konzertvariationen für Cello mit Orchester- oder Streicherbesetzung über Themen russischer Lieder zurückzuführen (siehe: 51, 482), die zu dieser Zeit in Deutschland sehr beliebt waren.

In der russischen Kammer- und Instrumentalmusik nehmen diese Werke jedoch eine Randposition ein.

Anders ist das Wirken jener ausländischen Musiker zu bewerten, die in Russland eine zweite Heimat fanden und viel für die Entwicklung der russischen Musikkultur taten. Zu ihnen gehören der Begründer der ersten russischen Gitarrenschule I. Geld, der berühmte Geiger und Dirigent L. Maurer, die Pianisten-Lehrer D. Sprewitz, I. Häßler und K. Zeiner, die Klaviervirtuosen D. Steibelt und Sch. Meyer, der Pianist und Komponist K. F. Goebel und viele andere. Ihre verschiedenen Instrumentalwerke, die sich oft durch ein hohes Maß an professioneller Beherrschung auszeichnen, bilden einen festen Bestandteil der russischen Kammermusik ihrer Zeit⁴.

⁴ „Ausländische Musiker haben eine enorme Anzahl von Bearbeitungen von Volksliedern geschaffen...die Musikwissenschaft unterschätzt eindeutig die Rolle dieser Experimente in der Geschichte des russischen Klavierspiels und der Pädagogik“ (135, 166).

J. Field zum Beispiel, einer der Pioniere der Romantik in der europäischen Klaviermusik, kam als junger Mann von zwanzig Jahren nach St. Petersburg und formte sich schließlich als Komponist in der geistigen Atmosphäre des russischen Lebens und kann daher mit Recht als russischer Musiker betrachtet werden⁵.

⁵ Die meisten Werke wurden von Field komponiert, als er in Russland lebte, und dort veröffentlicht (siehe: 137, 72-73).

Das System der instrumentalen Gattungen, das sich in der russischen Kammermusik des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts herausbildete, spiegelt in vielerlei Hinsicht den Zwischen- und Übergangscharakter dieser Epoche wider. In diesem Zeitraum durchläuft die Kammermusik einen recht wechselvollen Weg. Das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts wird eher als eine natürliche Fortsetzung der klassizistischen Tendenzen der vorangegangenen Zeit denn als der Beginn einer qualitativ neuen Etappe wahrgenommen. Dies ist nicht verwunderlich, da die führende Position im Bereich der Kammermusik in den 1800er Jahren vor allem Komponisten zukommt, die im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts bekannt wurden: D. N. Kaschin, L. S. Guriljow, O. A. Koslowski und andere Vertreter ihrer Generation.

Der Wandel vollzieht sich im zweiten Jahrzehnt. Als Reaktion auf die Ereignisse des Vaterländischen Krieges entsteht eine ganze Schicht von Instrumentalmusik, die sich in ihrer phantasievollen Struktur deutlich von den Werken der vorangegangenen Periode unterscheidet. Nach 1812 tauchte allmählich eine neue Gruppe von Komponisten auf diesem Gebiet auf: A. A. Aljabjew, Mich. Wielgorski und J. Field. In ihren instrumentalen Werken fand ein neues romantisches Verständnis der Natur des Kammermusikstils seinen Ausdruck. Die Sättigung der Klaviermelodie in den lyrischen Nocturnes von Field mit feinsten emotionalen Nuancen spiegelte das für Romantiker charakteristische Verständnis der „wortlosen“ Ausdruckskraft der Instrumentalmusik als ideales Mittel zur Darstellung der inneren Welt des Menschen wider.

Auch die Semantik der kammermusikalischen Gattungen verändert sich: in den Ensemblewerken von Aljabjew und Wielgorski verwandelt sich der unterhaltende (im Sinne des 18. Jahrhunderts) Charakter des instrumentalen Musizierens in einen tief empfundenen romantischen Dialog zwischen dem Künstler und sich selbst.

Der Übergangscharakter der Epoche findet seinen Ausdruck in zwei gegensätzlichen Tendenzen. Die erste ist auf die Bewahrung des „Gattungsfonds“ der vorangegangenen Etappe in seinen Grundzügen zurückzuführen - in erster Linie die beiden Hauptgattungen: Variationen über Volksthemen und Sonaten. Die zweite steht im Zusammenhang mit der Erweiterung der Gattungspalette, der Einführung neuer Gattungen der lyrischen Miniatur und freier Formen der Fantasie sowie der Entwicklung der Programmmusik. Die in der Romantik einsetzende Blütezeit des Virtuosenkonzerts hat ihre Spuren in der Klaviermusik hinterlassen.

Auch die traditionellen Gattungen Sonate und Variationen werden weitgehend umgestaltet. Sie nehmen nach wie vor eine führende Stellung im System der instrumentalen Gattungen ein; sie setzen die Suche nach einem nationalen Instrumentalstil fort, den die russischen Komponisten im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts entwickelt hatten. Gleichzeitig entwickeln sich diese Gattungen weiter und passen sich der neuen historischen und stilistischen Situation an.

Die Variationen des ornamentalen Typs (die so genannten „strengen“ oder „klassischen“) erreichen in dieser Periode einen Höhepunkt ihrer Entwicklung. Dies gilt in erster Linie für die „Russischen Lieder mit Variationen“, ein Genre, das in der Anfangsphase der Entwicklung des nationalen Instrumentalstils eine entscheidende Rolle spielte. Ihre anhaltende Popularität wird nicht nur durch das Erscheinen zahlreicher neuer Werke belegt, sondern auch durch die Neuauflage der berühmten „Russischen Reihe“ für Klavier von Gerstenberg-Dietmar, die erstmals Ende des 18. Jahrhunderts veröffentlicht wurde. Dieses in der Amateurmusik weit verbreitete Genre erlangte auch in der Konzertpraxis große Popularität dank einer Reihe russischer Instrumentalvirtuosen - D. N. Kaschin, A. D. Schilin, M. T. Wysozki, G. A. Rachinski und anderen Interpreten, die den Zuhörern in „russischen Konzerten“ Programme boten, die ausschließlich aus Variationen von Volksliedern bestanden.

Die besten dieser Variationszyklen spiegeln ganz klar den Einfluss ihrer Zeit wider. Wie J. W. Keldysch feststellt, verstärkt sich in ihnen „unter dem Einfluss des Sentimentalismus die Tendenz zur Lyrisierung der Variationsgattung, die sich zum Teil schon im 18. Jahrhundert manifestiert, was sich sowohl auf die Wahl der Themen, die überwiegend moll-elegischer Natur sind, als auch auf die Methoden ihrer Variationsbehandlung auswirkt“ (99, 45). Die Methode der Interpretation von Volksliedern wird bereichert, die Tendenz zur Gattungscharakterisierung nimmt zu,

und manchmal werden Genrevariationen (Ecosse, Polonaise und Walzer) in den Zyklus aufgenommen.

Der Rückgriff auf die volkstümliche Thematik bleibt eines der grundlegenden Merkmale der russischen Instrumentalmusik des frühen 19. Jahrhunderts. Sie kommt insbesondere in der relativ neuen Gattung der Variationen über ein eigenes Thema offen zum Ausdruck. Eines der bedeutendsten und umfangreichsten Werke dieser Art ist Mich. Wielgorskis „Air varié“ für Cello - ein frühes Beispiel für Konzertvariationen des romantischen Typs, das in vielerlei Hinsicht Tschaikowskys Variationen über ein Rokokothema vorwegnimmt⁶.

⁶ Das Werk existiert in drei Fassungen des Autors: mit Orchester, Quartett und Klavierbegleitung. Diese Praxis der Anpassung des Werks an unterschiedliche Aufführungsbedingungen war zu dieser Zeit üblich.

Die Verwandtschaft zeigt sich vor allem im Thema, das durch lyrischen Gesang und einen weiten melodischen Atem gekennzeichnet ist (Beispiel 96).

In den sechs Variationen, die in einer Coda gipfeln, entwirft der Komponist eine Reihe unterschiedlich charakterisierter Bilder, lyrisch und scherzartig, wobei er das Cello sowohl als Kantilenen- als auch als Virtuoseninstrument einsetzt.

Die Sonate in der russischen Kammermusik dieser Zeit befindet sich noch in der Phase der „Kräftesammlung“, die ihrer Blütezeit in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vorausgeht. Diese Gattung entwickelt sich hauptsächlich im Bereich der Instrumentalensembles. Die russische Sonate der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich ein reiches Arsenal an Methoden der thematischen Entwicklung aneignet, die von den Wiener Klassikern entwickelt wurden. Daneben führt das klassische Sonatenmodell aktiv Themen ein, die auf den lyrischen Intonationen des städtischen Liedes und der Romantik beruhen, wie z. B. das Thema des Hauptteils des ersten Satzes der Sonate für Cello und Klavier von I. Lisogub (Beispiel 97).

Der vokale Charakter der Cellostimme wird durch die für die Romanzen dieser Zeit typische Struktur der Klavierbegleitung unterstrichen. Interessanterweise ist das zweite Thema der Sonatenexposition in einem ähnlichen Geist wie das erste, so dass es keinen Kontrast zwischen ihnen gibt, der für die klassische Sonatenform charakteristisch ist.

Ein weiterer Trend in der russischen kammermusikalischen Musik des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts war die Erweiterung der Gattungspalette, die weitgehend mit der Entwicklung der Programmmusik verbunden war.

Die Zeit des Vaterländischen Krieges von 1812 brachte eine neue Welle von Instrumentalstücken mit sich, die von heroischen Themen und der fantasievollen Atmosphäre militärischer Heldentaten und tapferer Siege durchdrungen waren. In der Gitarren- und Klavierliteratur sind Märsche „für die Einnahme von Städten“, Märsche „für den Untergang“ oder „für die Beerdigung“ gefallener Helden weit verbreitet.

Eines der populärsten Werke dieser Art ist P. Dolgorukows „Marsch auf den Tod des Generalmajors J. P. Kulnew, der in der Schlacht gegen die Franzosen am 20. Juli 1812 ruhmreich für das Vaterland fiel“. Das dramatische Pathos dieses Werks, dessen Ausdrucksmittel nicht kompliziert sind, erinnert an die Trauermärsche Beethovens (Beispiel 98).

Die gemessenen Bewegungen, die theatralische Pathetik und die scharfen Kontraste zwischen Bildern der Trauer und der Erleuchtung, die für Trauermärsche charakteristisch sind, dringen in ähnlich thematische Werke anderer Gattungen ein

(A. Poljanskis "Sonate für den Tod von Golenischtschow-Kutusow"). Trauermärsche finden sich sogar in Tanzmusiksammlungen wie I. Ramniz' „Sammlung verschiedener Tänze für Klavier, komponiert zu Gunsten von Invaliden“.

Unter den Werken, die mit „Schlachten“ und militärischen Themen verbunden sind, finden sich die ersten Beispiele für russische Programm-Instrumentalmusik, in denen der Komponist versucht, den Ablauf der Ereignisse in freier Form festzuhalten. Ein interessantes Beispiel ist P. Dolgorukows „Marsch zur Einnahme von Polotsk durch russische Truppen“, der dem General der Kavallerie Pjotr Christianowitsch Wittgenstein und all seinen tapferen Begleitern gewidmet ist. Das Stück beginnt mit einem feierlichen Thema im Geiste des damals beliebten „Preobraschenski-Marsches“, das im Laufe der Entwicklung dramatisiert wird und eine Schlachtszene darstellt. Auf eine einstimmige Fanfare im freien Metrum („Die Trompeten verkünden den Sieg“) folgt eine ruhige und transparente Musik, die den Zustand des Friedens nach der Schlacht vermittelt. Im Parademarsch, der das Stück abschließt, gibt es einen unerwarteten Tonartwechsel (Es-Dur nach C-Dur). Diese Technik unterstreicht ein Zitat aus einem Soldatenlied aus der Zeit von 1812 („Oudinot hat zwar für eine Zeit verhindert, MacDonald zu schlagen“), das der musikalischen Charakterisierung der Sieger eine interessante Note verleiht.

Der programmatische Charakter bestimmt das Wesen eines anderen „Schlacht“-Genres - Konzertfantasien, die dem einen oder anderen Ereignis der antinapoleonischen Kriege gewidmet sind. Als lehrbuchhaftes Beispiel gilt gewöhnlich D. Steibelts „Bild des in Flammen stehenden Moskau“⁷.

⁷ Hier ist eine vollständige Liste der Bemerkungen des Autors im Notentext dieses Stücks: „1.) Introduction. 2.) Napoleons Einzug in Moskau. Feierlicher Marsch zur Stimme „Malbrook ging auf einen Feldzug“. 3.) Der Beginn des Feuers. Der Schrei der unglücklichen Menschen. Die Verzweiflung der Einwohner. Ihre Bitten an das Übernatürliche. 4.) Gebet für die Erhaltung der Tage seiner kaiserlichen Majestät Alexander. Adagio zur Stimme der englischen Arie „God save the King“. 5.) Fortsetzung des Brandes. Sprengung des Kremls. 6.) Einzug der Donkosaken. Die Schlacht, der allgemeine Kampf. 7.) Ankunft der russischen Infanterie. Stöhnen und Schreie der Besiegten beim Gesang der berühmten Arie „Allons enfants de la Patrie, le jour de gloire est arrivé“ („Kommt, Söhne des Vaterlandes, der Tag des Ruhmes ist gekommen“). 8.) Die plötzliche Flucht der Besiegten. 9.) Die Freude der Sieger. Russische Tänze mit Variationen“.

Die Lockerheit der Form, die ganz den illustrativen Aufgaben untergeordnet ist, der übermäßige Gebrauch von Klangbildtechniken und die Naivität in ihrer Anwendung mindern jedoch deutlich den künstlerischen Wert solcher Klavierwerke von Steibelt, F. Koschwara, K. Aumann und anderen⁸.

⁸ „Trivilliteratur, nicht Werke der Schlachtenmalerei - so könnte man solche Werke charakterisieren“ (36, 15).

In der Epoche der Romantik umfasst der Kreis der Gattungen der russischen Kammermusik auch die instrumentale Miniatur, die unterschiedliche Ursprünge hat und sich in verschiedene Richtungen entwickelt.

Das Präludium, das im 17. und 18. Jahrhundert fester Bestandteil des Instrumentalspiels war, behielt auch im frühen 19. Jahrhundert seine Bedeutung. So „spielten“ die Virtuosen dieser Zeit oft improvisierte Akkordfolgen unter Verwendung

von Figurationen vor dem Publikum. Das Wesen eines solchen Präludiums wird in der anonymen „Fantasie“ (Beispiel 99)⁹ veranschaulicht.

⁹ Entnommen aus dem handschriftlichen Notenalbum, aufbewahrt im OI LGITMiK, Inventarnr. 2, Akte 1, Bestandseinheit 1012.

Diese Art von kleinen Durchgangsformen für Klavier oder Gitarre, die auf dem Wechsel von Akkordfolgen, Figurationen und instrumentalen Rezitativen (Kadenzen) beruhen, waren in der Laienspiel- und pädagogischen Praxis weit verbreitet (nennen wir zum Beispiel 24 Präludien und Fugen von L. S. Guriljow).

Eine weitere Quelle für Instrumentalminiaturen ist die Wiedergeburt der angewandten Tanzmusik, die bereits im späten 18. Jahrhundert begann, das Aufkommen von „Tänzen für das Ohr“, wie sie in Manuskriptalben genannt werden. Dazu gehören viele Polonaisen von Koslowski und seinen Zeitgenossen, insbesondere solche, die auf Themen populärer Opernarien, Lieder und Instrumentalwerke basieren (100, 154-155). Darunter befinden sich Polonaisen mit elegischem, pastoralem und dramatischem Charakter. Die Umwandlung des Tanzes in eine lyrische Instrumentalminiatur findet auch in Aljabjews Mazurken und in Walzern von Schilin und Gribojedow statt.

Ein weiterer Typus der Instrumentalminiatur schließlich ist das „charakteristische“ Salonstück. Diese Gattung wurde am deutlichsten in Fields lyrischen Nocturnes und in seinem Klavierwerk verkörpert, die eine der führenden Tendenzen in der russischen Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts definierten.

Die Klaviermusik ist vielleicht die umfangreichste und vielfältigste Gattung der russischen kammermusikalischen Kunst. Das Klavier wurde sowohl als Soloinstrument als auch als Mitglied verschiedener Arten von Ensembles verwendet, in denen jedoch die Klavierstimme häufiger vorherrschte. Dies war sowohl für die Sonaten mit obligater Streicherstimme, die der Vergangenheit angehörten, als auch für die moderneren Ensemble- und Orchestergattungen charakteristisch¹⁰.

¹⁰ Fields siebtes Konzert zum Beispiel war, dem Titel der Erstausgabe nach zu urteilen, sowohl für Klavier mit Orchester- oder Quartettbegleitung als auch für Klavier solo gedacht. Die relativ unkomplizierte Begleitung konnte leicht reduziert werden, so dass aus dem symphonischen Werk ein Ensemble- oder sogar ein Solowerk wurde. Diese Praxis war in dieser Zeit sehr verbreitet.

Lediglich die Soloklaviersonate erfuhr im Schaffen der russischen Komponisten dieser Zeit keine nennenswerte Entwicklung. Auch in den Werken von Ausländern, die in Russland tätig waren, gibt es keine interessanten Beispiele dafür. Eine der wenigen Ausnahmen ist die Klaviersonate von L. S. Guriljow, einem Komponisten, der die Traditionen der russischen Tastenmusik des 18. Jahrhunderts fortsetzte.

Der Leibeigene Lew Stepanowitsch Guriljow (1770-1844) wurde bereits in den 1790er Jahren als Komponist bekannt. Seine dreisätzigige Sonate in d-Moll (1794) ist eines der ersten russischen Klavierwerke dieser Gattung. Die Sonate zeichnet sich nicht durch eine meisterhafte Beherrschung der Form aus. Ihre Thematik ist jedoch ausdrucksstark und unverwechselbar, was besonders im Finale deutlich wird, das in Form von Variationen über das Volkslied „Ich werde zum Fluss hinausgehen“ gestaltet ist. In der Folgezeit konzentrierte sich der Komponist hauptsächlich auf die Schaffung von „russischen Liedern mit Variationen“. Er schrieb mehr als 20 Variationszyklen, von

denen die besten auf Volksliedthemen basieren: „Ich verliere, was ich liebe“, „Ach, was sitzt du so trübsinnig, mein Freund“ und „Was ist mit dem Mädchen geschehen“. Guriljow ging auch als Komponist eines sehr eigentümlichen Zyklus - 24 Präludien und Fugen (1810) - in die russische Musikgeschichte ein, der höchstwahrscheinlich einen pädagogischen Zweck hatte (Guriljow war einer der beliebtesten Lehrer in Moskau). Die in einem Quintenzirkel angeordneten Miniatur-Präludien in allen Tonarten zeichnen sich durch abrupte Tempo- und Rhythmuswechsel, eine raffinierte Harmonik und die häufige Verwendung von Rezitativkadenzen aus.

Diese Merkmale, die für Guriljows Musik im Allgemeinen charakteristisch sind (es genügt, an die hervorragend entwickelten Codas seiner Variationszyklen zu erinnern), weisen auf eine Verwandtschaft mit den Phänomenen der vorklassischen Epoche und insbesondere mit dem freien „kapriziösen“ Stil von F. E. Bach hin. Andererseits ist die vierstimmige Fuge in D-Dur, die den Zyklus abschließt, ein interessantes Beispiel für die Übertragung des strengen und monumentalen Stils der russischen Chorpolyphonie, den Guriljow als Komponist geistlicher Konzerte in Perfektion beherrschte, auf die Klaviermusik.

Im Gegensatz zum detaillierten und ausgewogenen kammermusikalischen Stil von Guriljows Klavierwerk kann die Spielweise eines anderen berühmten Moskauer Musikers, Daniil Nikititsch Kaschin (1770 - 1841), als konzertant bezeichnet werden. Innerhalb desselben Spektrums von Klavierspieltechniken tendiert er zu einfacheren, lapidaren, massiven Akkorden, eingängigen Passagen und abrupten Registerwechseln. Das ist nicht verwunderlich: Kaschin begann seine Konzerttätigkeit in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts und war der erste russische Künstler, der das damals relativ neue Instrument - das Hammerklavier - einsetzte, dessen helles und voll klingendes Timbre die virtuose Brillanz und den Umfang seiner Werke vorgab. Kaschin förderte das russische Volkslied in öffentlichen Konzerten und in seiner Verlagstätigkeit und griff auch in seinem kompositorischen Schaffen auf volksliedhafte Themen zurück. Seine Klaviermusik lässt sich an mehreren Dutzend „Russischen Liedern mit Variationen“ ablesen, in denen er nach Kontinuität und groß angelegter Entwicklung strebte und den Weg der Kombination einzelner Variationen eines Zyklus ging. Es gibt Hinweise darauf, dass Kaschin ein Klavierkonzert (laut A. D. Alexejew höchstwahrscheinlich eine Konzertfantasie über volkstümliche Themen¹¹) und Sonaten mit „obligater“ Violine und Cello geschrieben hat.

¹¹ W. A. Natanson berichtet, dass Kaschin 1812 Klaviervariationen über das Lied „Ich will Melde am Ufer säen“ aufführte, „begleitet von einem Chor von Sängern und dem gesamten Orchester“ (135, 222). Ein weiteres ähnliches Werk über russische Themen ist bekannt - die Fantasie „Polymelos“ (1822) von I. Hummel, die wahrscheinlich nicht ohne den Einfluss von Beethovens Fantasie für Klavier und Orchester und Chor (op. 80) in Form von Variationen entstanden ist.

Das Werk von John Field, der einen großen Beitrag zur russischen Klavierkultur leistete, enthielt verschiedene pianistische und künstlerische Tendenzen. Field brachte die Traditionen der so genannten Londoner Schule des Pianismus nach Russland, die dank seiner zahlreichen Schüler, zu denen so bedeutende Musiker wie I. F. Leskowski, M. I. Glinka, A. L. Guriljow, A. I. Dubjuk und andere gehörten, in Russland starke Wurzeln geschlagen hatte. Auch als Propagandist der westeuropäischen Klaviermusik ist Field von großer Bedeutung (insbesondere war er einer der ersten Interpreten, der dem russischen Publikum die Werke von Johann Sebastian Bach vorstellte). Fields „perlender“ Pianismus beeinflusste in hohem Maße die strukturellen Merkmale der Klaviermusik russischer Komponisten. Die poetische

Struktur der Musik des ersten romantischen Pianisten, ihre Verträumtheit und Eleganz, entsprach der russischen musikalischen Weltanschauung.

Nach der Überwindung der Einflüsse von J. Chr. Bach und M. Clementi, die er in jungen Jahren erfahren hatte, entwickelte Field in Russland einen Stil, der vor allem durch eine ausgeprägte melodische Orientierung und den Wunsch, auf dem Klavier zu „singen“, gekennzeichnet ist. Diese neue Tendenz kommt in seinen besten Werken - den Nocturnes - deutlich zum Ausdruck, die man im wahrsten Sinne des Wortes als „Lieder ohne Worte“ bezeichnen kann. In einigen von ihnen verwandelt Field, Chopin vorwegnehmend, das anmutige Muster der italienischen Opernkantilene in eine Instrumentalmelodie; andere, wie das Nocturne in d-Moll, basieren auf den ausdrucksstarken Intonationen der russischen Stadtrömantik und wirken in dieser Hinsicht als direkter Vorläufer von Glinkas Klaviermusik (Beispiel 100, a, b).

Einen bedeutenden Platz in der Geschichte der Klaviermusik nehmen die sieben Klavierkonzerte von Field ein. Diese brillanten, virtuosen Werke sind ein Bindeglied zwischen den Konzerten von Mozart und Chopin. Die meisten von ihnen wurden in Russland speziell für öffentliche Aufführungen komponiert. Unter den zahlreichen Werken, die Field für Klavier geschrieben hat, sind die Variationszyklen über Themen aus russischen Liedern wie „Im Garten, im Gemüsegarten“, „Warum habe ich dich betrübt“ und vor allem „Kamarinskaja“ hervorzuheben, in denen der Komponist auf geniale Weise mit schwindelerregender Klaviertechnik den rücksichtslosen Charakter des russischen Tanzes vermittelt.

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erlebte die Gitarrenmusik ihre Blütezeit. In dieser Zeit gab es in Russland zwei Varianten der Gitarre - die sechssaitige und die siebensaitige. Die gesamteuropäische sechssaitige Gitarre war vor allem in den oberen Gesellschaftsschichten verbreitet. Das Interesse an diesem Instrument wurde durch Auftritte herausragender ausländischer Virtuosen - M. Giuliani, P. Gagliani, F. Sora und andere - gefördert. Unter den Autoren, die für dieses Instrument schrieben, finden sich jedoch auch russische Namen. So wird im Katalog des Dalmas-Verlags für 1815 das Konzert für Gitarre und Orchester von Aschanin (Oschanin?) erwähnt - das erste Werk dieser Art in der russischen Musik.

Die siebensaitige Gitarre, die sich im Repertoire zunächst nur wenig von der sechssaitigen unterscheidet, wird sehr bald als charakteristisches, „russisches“ Instrument definiert und findet in den breitesten Schichten der Gesellschaft Verbreitung. Die Übernahme der G-Dur-Saite in der Praxis erleichterte die Beherrschung des Instruments. Später erwies sich diese Stimmung jedoch als Bremse für die Entwicklung der künstlerischen Möglichkeiten des Instruments. Im Vergleich zur sechssaitigen Gitarre war das Repertoire der siebensaitigen Gitarre begrenzter, ihre Grundlage bildeten Variationsbearbeitungen von Volksliedern, Tanzmusik und einfache Arrangements.

Der „Pionier“ der siebensaitigen Gitarre in Russland war der in Tschechien geborene Ignaz Geld (1766-1816), der 1798 in St. Petersburg eine Selbstlernschule für dieses Instrument veröffentlichte, die als Vorbild für spätere klassische Handbücher diente (35, 11-16). Geld, der sich sowohl für die Förderung der siebensaitigen als auch der sechssaitigen Gitarre einsetzte, war Autor von Kompositionen, die zu seiner Zeit populär waren (hauptsächlich für das siebensaitige Instrument) - Divertissements, Märsche, Tanzmusik, Bearbeitungen russischer Volkslieder.

In der Geschichte der russischen Gitarrenkunst des 19. Jahrhunderts kommt einem der ersten russischen Berufsgitarristen Andrej Ossipowitsch Sichra (1773-1850) ein bedeutender Platz zu. A. O. Sichra ist der größte russische Gitarrenpädagoge seiner Zeit, der Lehrer von S. N. Aksenow, W. I. Morkow, W. S. Sarenko und vielen anderen hervorragenden Meistern der siebenstimmigen Gitarre. Seine pädagogische Arbeit, die zunächst in Moskau und dann in St. Petersburg stattfand, hat sein kompositorisches Schaffen maßgeblich beeinflusst. Sichras Vermächtnis ist äußerst umfangreich. Neben unzähligen Variationen über volkstümliche Themen (manche Melodien griff er mehrfach auf) strebte er nach anderen Formen der Umsetzung folkloristischer Themen: er schrieb auch Rondos, Divertissements und Polonaisen über Themen russischer Lieder.

Sichras sehr umfangreiche Publikationstätigkeit, insbesondere seine berühmten Gitarrenzeitschriften, die er zeitlebens herausgab und die sowohl eigene Kompositionen als auch Bearbeitungen für Gitarre von Musik anderer Komponisten (vor allem Auszüge aus Opern) enthielten, dienten pädagogischen Zwecken. Das Repertoire dieser Zeitschriften war in erster Linie für die zahlreichen Schüler des Gitarristen bestimmt.

Im Gegensatz zu Sichra und seinen unmittelbaren Nachfolgern, die der akademischen Richtung angehörten, kann Michail Timofejewitsch Wysozki (1791-1837) als ein Romantiker der Gitarre bezeichnet werden. Sein Spiel verblüffte seine Zeitgenossen durch Improvisation, Wohlklang und Ausdruckskraft; unter seinem Eindruck schuf der junge Lermontow ein dem herausragenden Musiker gewidmetes Gedicht „Klänge“.

Der Mangel an elementaren Kompositionskenntnissen hinderte Wysozki nicht daran, eine Reihe interessanter Werke für dieses Instrument in den traditionellen Gattungen des Gitarrenrepertoires jener Jahre zu schaffen („Russische Lieder mit Variationen“, Fantasien und Variationen über seine eigenen Themen, Paraphrasen über Themen anderer Komponisten, Tanzmusik, Bearbeitungen). Unter dem starken Eindruck der Musik von Johann Sebastian Bach und der Wiener Klassik bemühte er sich, die Ausdrucksmöglichkeiten der Gitarre auf Kosten vielfältigerer Formen der Strukturierung (einschließlich polyphoner Elemente), der Kontraste von reichem und transparentem Klang zu erweitern. Zu seinen besten Werken gehören die Variationen über Themen von Volksliedern „Ich liebe die Gartenbirne“, „Blühende Blumen“ und andere, in denen er weniger zur brillanten Virtuosität als zur Ausdruckskraft des Klangs des Instruments neigt. Interessant sind auch die Präludien - zehn Miniaturfantasien, die in gewisser Weise eine Vorstellung von der Art der Konzertauftritte Wysozkis als Gitarrist vermitteln ¹².

¹² „Das Wichtigste, was den Zuhörer an seinem Spiel beeindruckte, war sein Fantasieren, das er Akkorde nannte, aber ich würde es eher Präludieren nennen, er brachte seine Proben auf die Höhe der Präludien in der alten Bedeutung des Wortes. So präludierte er ohne jede Anstrengung in immer neuen Wendungen, in den üppigsten Passagen und mit einem unendlichen Reichtum an Modulationen und Akkorden eine Stunde und zwei Stunden lang...“ (194, 19).

Auf dem Gebiet der russischen Violinmusik im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts ragt die Figur von Gawrila Andrejewitsch Ratschinski (1777-1843) heraus, dessen

Popularität als Interpret damals mit dem Ruhm seines bemerkenswerten Vorgängers I. J. Chandoschkin verglichen werden konnte.

Ratschinskis Konzerttätigkeit begann im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in Moskau. Später war er einer der ersten russischen Instrumentalisten, die in den Provinzstädten Russlands und der Ukraine auftraten. Ratschinski knüpfte an die Traditionen der Virtuosen des 18. Jahrhunderts an: in den Konzerten von Viotti und Roda färbte er den Violinpart improvisatorisch mit verschiedenen Arten von Figurationen.

Besonderen Beifall erhielt der Geiger für seine russischen und ukrainischen „Lieder mit Variationen“, die stets in seinen Konzertprogrammen zu hören waren. Nach Chandoschkin schuf Ratschinski eine Reihe von Variationszyklen über volkstümliche Themen für Violine solo, aber auch in Begleitung von Klavier oder Streichquartett. Nur ein kleiner Teil davon wurde seinerzeit gedruckt. Die besten dieser Werke basieren auf gesungenen, ausgedehnten Melodien lyrischer Natur („In der Mitte der Talebene“, „Ich liebe die Gartenbirne“, „Lutschina, Lutschinuschka Birke“ und andere). In seinen Variationen wandte er verschiedene Violintechniken an und strebte einen koloristischen Einsatz des Instruments an, wobei er oft klangimitierende Effekte erzielte¹³.

¹³ Siehe über Ratschinski: 224, 184-204.

Ratschinski schrieb auch Musik für die Gitarre, die er hervorragend beherrschte¹⁴.

¹⁴ Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wandten sich berühmte Geiger häufig der Gitarre zu, wie etwa Paganini in Italien und Chandoschkin in Russland. Zur gleichen Zeit waren Duette für Violine und Gitarre weit verbreitet. Zu den in Russland entstandenen Werken dieser Art gehören die Sonate von Kamenski (1799), die Sonaten von Canobbio (1797) und eine Reihe anderer Werke.

Der Beginn des 19. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch das Interesse russischer Komponisten für das Cello als Soloinstrument. Um 1800 erschienen die ersten in Russland komponierten Cello-Werke verschiedener Gattungen. Aus Verlagskatalogen wissen wir von A. Rukins „Russischen Liedern mit Variationen“ und I. Pratschs „Großer Sonate für Cembalo und Cello“ sowie von drei Sonaten für Cello und Bass von N. Sigmuntowski. Die Blütezeit der russischen Cellokunst war in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts, als unter dem Einfluss der romantischen Tendenzen das gefühlsreiche Timbre des Cellos die besondere Aufmerksamkeit der Komponisten auf sich zu ziehen begann. Die dreiteilige Sonate von Lisogub und „Air varié“ von Mich. Wielgorski sowie das bereits erwähnte Thema mit Variationen seines Bruders A. Wielgorski sind in dieser Hinsicht typisch.

Die weit verbreitete Entwicklung des Amateurmusizierens schuf einen günstigen Boden für die Entstehung von Instrumentalensembles verschiedener Art.

Wie bereits erwähnt, setzen die Klavierensembles dieser Zeit die Tradition des 18. Jahrhunderts fort. Der Klavierpart ist in ihnen vorherrschend, und die Streicher werden als „obligate Begleitung“ behandelt. Dies gilt zum Beispiel für die Quintette von Field, die von der Forschung in der Regel als Teil seiner Klaviermusik betrachtet werden. Gleichberechtigte Beziehungen zwischen Klavier- und Streicherstimmen hatten sich zu dieser Zeit gerade erst herausgebildet. Ein Beispiel dafür ist der

eigentümliche Dialog zwischen den beiden Instrumenten in der Cellosonate von Lisogub.

Auch in den Streicherensembles beginnt sich der für die russische Musik neue polyphone Vortragsstil neben der von den Geigenvirtuosen des 18. Jahrhunderts abgeleiteten Schreibweise zu etablieren - mit der dominierenden Rolle der ersten Geige und der rein begleitenden Funktion der anderen Instrumente. Die klassische Komposition des Quartetts stabilisiert sich. Neben dem Sonatenzyklus, also dem Quartett im eigentlichen Sinne, verbreiteten sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts weitere Werke „für Quartett“, wie sie damals genannt wurden. Es entstanden zahlreiche Bearbeitungen für das Quartett (besonders erwähnenswert sind die Bearbeitungen der Beethoven-Sonaten durch N. B. Golizyn). „Russische Lieder mit Variationen“ und ihnen nahestehende Genres sind beliebt. Dazu gehören N. Ls.¹⁵ „Potpourri für ein Quartett aus russischen Nationalliedern“, das im Wesentlichen eine Fantasie über volkstümliche Themen ist (nur die erste Violinstimme ist erhalten), und die Variationszyklen von P. Rode, Ch. Lafont und anderen.

¹⁵ Das Werk wurde 1831 veröffentlicht, könnte aber auch schon viel früher komponiert worden sein. I. M. Jampolski schrieb es dem Sammler russischer Lieder N. A. Lwow (gest. 1803) zu, L. S. Ginsburg dem Cellisten N. N. Ljadow (geb. 1803), dem Onkel von A. K. Ljadow. Letzteres erscheint plausibler.

Zu den bedeutendsten Beispielen russischer Kammermusik des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts gehören drei Streichquartette und ein Streichtrio von A. A. Aljabjew sowie Werke von M. J. Wielgorski.

Das kammermusikalische Schaffen von Michail Jurjewitsch Wielgorski (1788-1856) ist noch wenig erforscht. Vor allem die Datierung vieler seiner Kompositionen ist nicht geklärt. Höchstwahrscheinlich entstanden sie zwischen 1815 und 1824, d. h. hauptsächlich während seines erzwungenen Aufenthalts auf dem Gut Luisino. Dort organisierte er zusammen mit seinem Bruder Matwej musikalische Zusammenkünfte, bei denen die Musik für Streichinstrumente im Vordergrund stand. Da er selbst Geiger war und seit seiner Kindheit in den Familienquartetten mitwirkte, kannte Mich. J. Wielgorski die Ensemblemusik nicht nur gut, sondern verstand auch ihr Wesen hervorragend. Er schrieb viele verschiedene Ensemblewerke, von denen die meisten in Form von Skizzen überliefert sind¹⁶.

¹⁶ Im Archiv der Venevitinovs in OR GBL (Karton 19) befinden sich Skizzen zu einem Largo in B-Dur für Streichquintett mit zwei Celli (nicht vor 1818) und eine weitere Skizze für ein ähnliches Quartett, datiert auf den 26. Mai 1815; ein Thema (wahrscheinlich der Hauptteil) für Trio in Es-Dur; das Marcia-Thema für zwei Violinen und zwei Celli; und eine unvollendete Fuge Presto in d-Moll für Quartett regulärer Zusammensetzung.

Zu seinem Gesamtwerk gehören das Concerto Capriccio für Violine und Cello und das Quartett in C-Dur. Dieses viersätziges Werk, das in zwei Fassungen überliefert ist, stammt von der Hand eines Meisters, dessen geschliffener Stil in vielerlei Hinsicht von Beethoven beeinflusst wurde.

Der Einfluss Beethovens ist besonders in den extremen Sätzen des Werks spürbar, die von einer für die russische Musik dieser Zeit fast unbekanntem Selbstvertiefung und Intellektualität geprägt sind und den Weg in die Zukunft, zu den Kammermusikwerken von Tanejew und Glasunow ¹⁷ weisen.

¹⁷ Deshalb fällt es schwer, der Bewertung von Wielgorskis Kammermusikwerken als epigonenhaft zuzustimmen (vgl.: 169, 76).

Die mittleren Sätze - das Menuett und das Andante - haben einen intermediären Charakter. Der Thematik des Quartetts fehlt die Tendenz zur liedhaft-romantischen Intonation, die zu dieser Zeit für die russische Instrumentalmusik zunehmend charakteristisch wurde. Wielgorskis Themen zeichnen sich durch eine andere Art von Ausdruckskraft aus. So ist das rhythmisch elastische Thema des ersten Satzes von Energie und ethischem Pathos getragen (Beispiel 101).

Es wird durch den friedlichen Chorklang des Seitenthemas konterkariert. Diese Thematik birgt ein beträchtliches Potenzial für eine polyphone Entwicklung, die in allen Teilen des Werkes in unterschiedlichem Maße vorhanden ist. Besonders interessant ist unter diesem Gesichtspunkt die Episode im Seitenteil des Finales, wo die doppelkanonischen Sequenzen die hymnische Thematik des Hauptteils und die Scherzo-Thematik des Seitenteils verbinden (Beispiel 102).

Wielgorskis Quartett ist keineswegs ein gewöhnliches Phänomen seiner Zeit. Es erlaubt uns nicht nur eine Einschätzung des professionellen Niveaus, das der russische Instrumentalismus zu Beginn des 19. Jahrhunderts erreicht hatte, sondern lässt auch in gewisser Weise die Wege seiner weiteren Entwicklung erahnen.

Die untersuchten Werke zeugen von wichtigen Veränderungen in der russischen Instrumentalmusik in der Zeit nach dem Ende des Vaterländischen Krieges. In ihren künstlerischen und stilistischen Tendenzen ist diese fruchtbare Phase mit der romantischen Bewegung verbunden. Es handelt sich um die erste Phase der russischen Musikromantik, die um das bemerkenswerte Jahr 1825 herum abgeschlossen wurde.

Zu diesem Zeitpunkt war die schöpferisch intensivste „Petersburger“ Periode der Tätigkeit von J. Field zu Ende gegangen. Nach 1823 wandte sich Mich. J. Wielgorski fast nie mehr der Instrumentalkammermusik zu. Die stilistischen Unterschiede zwischen den Kammerensembles von A. A. Aljabjew aus den Jahren 1815-1825 und denjenigen aus den 1830er Jahren sind deutlich. Zur gleichen Zeit machte sich eine neue Generation russischer Komponisten, Zeitgenossen von M. I. Glinka - I. F. Laskowski, I. I. Genischta und andere - auf dem Gebiet der Instrumentalmusik einen Namen. Glinka selbst machte seine ersten Schritte auf diesem Gebiet (ein Streichquartett und eine Sonate für Viola). Die Musik dieser Komponisten spiegelt die Tendenzen einer anderen Phase der russischen Musikromantik wider, die mit den neuen Errungenschaften der russischen Musik in der Zeit nach dem Dekabristismus verbunden war.

KONZERTLEBEN

1.

Das Zentrum des Konzertlebens lag im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts immer noch in St. Petersburg und Moskau, wenngleich auch in den Provinzen ein deutlicher Anstieg der musikalischen Darbietungen zu verzeichnen war. In dieser Zeit lassen sich verschiedene Linien der Aufführungspraxis ausmachen: öffentliche Konzerte, deren Verbreitung noch durch die Bedingungen der Leibeigenschaft begrenzt war; „Hauskonzerte“, die das Ergebnis der breiten Entwicklung des Musizierens in den Städten und Gutsbezirken des alten Russlands waren; und schließlich Konzerte in den Bildungseinrichtungen des Landes, in denen die Musik seit langem Teil der Ausbildung der Schüler war. Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden Universitäten, auch in Kasan, Wilna, Charkow, Derpt, Gymnasien und Lyzeen zu besonderen und sehr wichtigen Zentren der Musikkultur. Ende der 1820er Jahre hatte sich der Bereich der Konzerttätigkeit erheblich erweitert.

Unter den damaligen Bedingungen waren Konzerte noch das Privileg der Oberschicht - dieser prominenten „Konsumenten der Konzertproduktion“ (211, 1171). Unter ihnen befanden sich namhafte Kunstmäzene, die eine wichtige Rolle bei der Förderung von Musikveranstaltungen spielten. Sie trugen viel dazu bei, eine materielle Basis für die Organisation des „Konzertbetriebs“ in Russland zu schaffen, aber oft förderten diese Musikliebhaber weniger ein echtes Talent als vielmehr einen „modischen“ Musiker, oft einen Gast aus dem Ausland mit sehr durchschnittlichem Können, der aber „an den Hof“ kam und in Russland eine Quelle materiellen Wohlstands finden wollte. „Jedes Jahr kamen aus allen Ländern Europas Künstler, Erfinder, Unternehmer und... Scharlatane zur großen Fastenzeit in die Hauptstadt des Nordens, wenn die Einstellung der öffentlichen Aufführungen und Bälle ihren Talenten und Darbietungen eine reiche Ernte und dem Petersburger Publikum ein unschuldiges Vergnügen beschert“¹.

¹ „Notizen des Vaterlandes“, 1820, Teil 1, Nr. 1, S. 125.

Das russische Publikum des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts bewunderte jedoch neben den „Scharlatanen“ auch die bemerkenswerten Talente von Field und Steibelt, Lafont und Romberg, Hummel und Mayer (dem späteren Lehrer von Glinka), Fodor-Menvielle und Catalani sowie russischen Musikern und Künstlern - Schilin und Kaschin, Aljabiew und Werstowski, Sandunowa und Samoilow. Neben den vergessenen Werken von Romberg und Boucher, Naumann und Neukomm wurde in den Konzertsälen jener Zeit Musik von Haydn und Mozart, Beethoven und Weber gespielt. In einem komplexen Wechselspiel zwischen Wertvollem und Mittelmäßigem entwickelte sich so allmählich die Musik- und Aufführungskunst auf russischem Boden.

Während des ersten Jahrzehnts (bis zum Krieg von 1812) fanden die Konzerte in den Hauptstädten in der Tradition statt, die sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts etabliert hatte. Der Vaterländische Krieg, der „die schlummernden Kräfte Russlands aufrüttelte“ (Belinski) und der gesamten Entwicklung der russischen Kunst eine stark nationale, patriotische Ausrichtung gab, brachte große Veränderungen mit sich. Die Bejahung des patriotischen Themas spiegelte sich deutlich in den Konzertprogrammen jener Zeit wider. Das Interesse an russischer Musik und russischen Interpreten wird immer deutlicher. Aber besonders intensiv war das Musik-

und Konzertleben in Russland in den 1820er Jahren, in den Jahren des wachsenden Nationalbewusstseins und der Aktivierung des fortschrittlichen öffentlichen Denkens, während der Entwicklung der Romantik. Die Konzerte dieser Zeit zeichnen sich durch einen hohen Grad an Professionalität aus; sie unterliegen ernsthaften Repertoireanforderungen; sie geben auch Anlass zu musikalischem und kritischem Denken.

Bereits Ende des 18. Jahrhunderts wurde in Russland eine charakteristische Art der Konzertaufführung definiert: es handelte sich hauptsächlich um ein „gemischtes“ Konzert, an dem Interpreten auf verschiedenen Instrumenten, manchmal ein Chor und ein Orchester teilnahmen; oft traten Dilettanten zusammen mit Profis auf. Diese Tradition setzte sich im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts fort. Die wichtigste Konzertsaison war immer noch die Große Fastenzeit. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde jedoch die strikte Beschränkung des Konzertlebens auf die Zeit der Großen Fastenzeit durchbrochen, und Konzerte wurden auch zu anderen Zeiten des Jahres veranstaltet: im Herbst und manchmal im Sommer, was in der Regel mit feierlichen Ereignissen des Hoflebens verbunden war.

Die Hauptrolle bei der Organisation von Konzerten spielten die Direktion der kaiserlichen Theater, die Philharmonische Gesellschaft, ausländische Gastmusiker und manchmal sogar russische Musiker, die damals noch nicht sehr zahlreich waren. Die Hofkapelle, damals unter der Leitung von D. S. Bortnjanski, veranstaltete regelmäßig Konzerte. An ihnen nahmen Opersänger und das Theaterorchester aktiv teil, und manchmal wurden auch Leibeigenenorchester und einzelne Musiker aus den Kapellen reicher Adliger eingeladen. Die Konzerte fanden meist in den Theatersälen von St. Petersburg und Moskau statt, manchmal auch im Saal der Philharmonischen Gesellschaft (ehemals Saal Lyon) in St. Petersburg und im Saal der Adelsversammlung in Moskau sowie in Privathäusern in beiden Hauptstädten.

Informationen über Konzerte aus dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts sind vor allem in Zeitungen dieser Zeit erhalten, aber auch in Zeitschriften vom Anfang des Jahrhunderts finden sich einzelne Berichte ².

² Mehr dazu im Kapitel „Gedanken über Musik“.

Die meisten Informationen über Konzerte zu Beginn des Jahrhunderts sind bei weitem nicht vollständig. In Zeitungsannoncen wurde das „verehrte Publikum“ aufgefordert, diesem oder jenem Virtuosen seine Aufmerksamkeit zu schenken, indem es hieß, dass das Konzert „Musik der berühmtesten Komponisten nach dem neuesten Geschmack“³ enthalten werde oder dass „das Konzert aus den besten neuen Werken bestehen werde“⁴.

³ „Moskauer Wedomosti“, 1800, 11. Februar, S. 302.

⁴ „Moskauer Wedomosti“, 1800, 3. März, S. 454.

Wertvoller sind jene Zeitungsannoncen, in denen das Programm der Konzerte genauer angegeben wird. So erfährt man beispielsweise aus einer Ankündigung in der „St. Petersburger Wedomosti“, dass ein gewisser Hofkammermusiker Lang im März 1801 ein Konzert geben würde, das ausschließlich aus Werken Mozarts bestehen sollte. Ob dieses bemerkenswerte Konzert stattgefunden hat, ist nicht bekannt, denn es wurde mehrmals verschoben (in der letzten Ankündigung hieß es, dass das Konzert „am 1. Dezember stattfinden wird“). Aber schon die Absicht des

Musikers, das Publikum mit den Werken des großen Wiener Klassikers vertraut zu machen, ist sehr aufschlussreich.

In der Zeit von 1801 bis 1812 konzertierten in St. Petersburg eine Vielzahl von Künstlern. Unter ihnen waren Musiker, die dem Publikum seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bekannt waren - die Kontrabassisten J. Kempfer und D. Dall'Occa, J. Sandunowa, D. Kaschin - und Gastmusiker wie der Flötist Berwaldt, der Sänger G. Mara, der berühmte Geiger P. Rode, der Dirigent und Pianist S. Neukomm und der Cellist B. Romberg. Seit 1803 nahm der berühmte Pianist J. Field regelmäßig an den Konzertabenden teil, einige Jahre später folgte D. Steibelt.

Die Konzerte, an denen J. Sandunowa teilnahm, waren ein großer Erfolg beim Publikum. Sie trat während des gesamten ersten Viertels des Jahrhunderts auf. Was auch immer sie aufführte, sie nahm immer russische Lieder in das Programm ihrer Konzerte auf.

Zu den bedeutendsten St. Petersburger Konzerten der ersten Jahre des Jahrhunderts gehörten jene, die 1807 und 1808 von dem österreichischen Komponisten, Organisten, Pianisten und Dirigenten S. R. von Neukomm, einem Schüler Haydns, gegeben wurden. In den Jahren 1804-1808 war er Kapellmeister des Deutschen Theaters in St. Petersburg. In seinen Konzerten brachte er dem russischen Publikum Auszüge aus Haydns Oratorium „Die Heimkehr des Tobias“ in seiner eigenen Fassung sowie eine Reihe eigener Kompositionen zu Gehör⁵.

⁵ „St. Petersburger Wedomosti“, 1807, 29. März.

Der in Europa berühmt gewordene Cellist B. Romberg erregte die Bewunderung des russischen Publikums. Sein erstes Konzert in Russland fand am 17. Februar 1809 statt. Man nannte ihn „den unvergleichlichen Cellisten“ und widmete ihm empfindsame Gedichte. In den Konzerten spielte Romberg in der Regel seine eigenen Kompositionen, unter denen die Variationen über russische Lieder (ein Genre, dem alle „Komponisten“ der Zeit Tribut zollten⁶) beim russischen Publikum besonderen Erfolg hatten.

⁶ Die Zeitschrift „Aglaja“ (1810, Teil 10, Nr. 1, S. 68) stellte das folgende Improvisationsstück an ein Konzert von Romberg, in dem er Variationen über das Thema „Ach, was ist denn das, mein Schatz, du bist so traurig“ spielte:

Was für ein Triumph, Liebling, für dich!
Du hast dich kaum selbst wiedererkannt,
In zarten, leidenschaftlichen Verzückungen,
Die auf den Saiten des Orpheus Rombergs erklingen!

Das Repertoire der Konzerte in der Hauptstadt war sehr vielfältig. Im ersten Jahrzehnt hörten die St. Petersburger Musikliebhaber Werke von Haydn und Mozart, Cavos und Sarti, Baumann und Dussek, Kaschin und Schilin. Neben Chor- und Symphoniewerken von Wiener Klassikern gab es auch Werke russischer Meister, italienische Arien und Instrumentalkonzerte von Field und Steibelt, Rode und Romberg, aufgeführt von den Autoren selbst, die in Russland konzertieren. Aber vielleicht war das Oratorium „Die Schöpfung der Welt“ von Haydn, das am 14. Februar 1801 (nur drei Jahre nach seiner Komposition) uraufgeführt wurde und in

dieser Saison mehrmals gespielt wurde, bei den russischen Zuhörern am beliebtesten.

Noch im selben Jahr 1801, aber bereits im Dezember, wurde eine Subskription für drei Konzerte angekündigt, in denen dieses Oratorium aufgeführt werden sollte: „Die Musikfreunde, die den glorreichen Haydn ehren wollen, was ihm in allen europäischen Hauptstädten zum Ausdruck gebracht worden ist, laden alle Musikliebhaber, Musiker und Künstler ein, bei der Aufführung seines geistlichen Oratoriums „Die Schöpfung der Welt“ mitzuwirken. Dieses Konzert wird von mehr als 250 Musikern am 8. Dezember um 7 Uhr nachmittags im großen Saal von Lyon, der sich am Newski-Prospekt befindet, mit aller musikalischen Pracht und aller möglichen Vollkommenheit gespielt werden; es wird am 15. ein zweites und am 22. ein drittes Konzert folgen, wenn die Spendensumme es erlaubt...“⁷

⁷ „St. Petersburger Wedomosti“, 1801, 22. November, S. 3216.

Der Subskriptionspreis wurde auf 25 Rubel festgesetzt, und einer der Organisatoren der Aufführung dieses Oratoriums war Senator Graf J. M. Wielgorski. Für die Aufführung des Oratoriums wurden ernsthafte Vorbereitungen getroffen: die Proben fanden am 3., 5. und 7. Dezember statt. Drei Monate später, im März 1802, markierte Haydns Oratorium „Die Schöpfung der Welt“ den Beginn der Philharmonischen Gesellschaft, die in St. Petersburg eröffnet wurde und für die Entwicklung des Musiklebens in Russland insgesamt eine große, aufschlussreiche Rolle spielte.

Das Konzertleben in Moskau war in dieser Zeit sehr vielfältig. Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts traten mehr als hundert Künstler in Moskauer Konzerten auf. Als Konzertbühnen dienten das Petrowski-Theater, seit 1808 auch das Arbat-Theater, das Deutsche Theater, das Paschkow-Theater, die Säle der Adelsversammlung, des Tanzklubs, der Kaufmannsversammlung und eine Reihe von Privathäusern. Im demokratischeren Moskau war die Praxis der Konzertaufführungen zwischen den Aufführungen, in den Pausen, weit verbreitet. Die Leibeigenen von Stolypin, Paschkow und anderen Adligen spielten hier ständig vor dem Publikum. Der Cellist Tatarinow, der Geiger Uwarow, der Oboist Schepelew, der Meister der Glasharmonika Starikow und der Klarinettist Sorokin „amüsierten“ die Besucher der Moskauer Theater ständig mit ihrer Kunst.

Moskau versuchte, in Sachen Unterhaltung mit St. Petersburg mithalten und lud prominente Musiker ein, die in der nördlichen Hauptstadt auf Tournee waren. So besuchten die Sängerin Mara, der Geiger Rode, der Cellist Romberg, der Dirigent und Pianist Neukomm und andere Künstler, die in St. Petersburg Erfolg hatten, Moskau. Das Moskauer Kammermusikleben zeichnete sich durch große Vielfalt aus. Viele Instrumentalisten traten auf der Konzertbühne auf - nicht nur Cellisten, Violinisten und Pianisten, sondern auch Bläser verschiedener Instrumente. Zu den letzteren gehörten der Hornist Mar, der Oboenvirtuose Glad, die Fagottisten der Brüder Preymar, der Flötist Vogel und andere. Berühmte Musiker wie Sandunova, Field und Ratschinski traten in Moskauer Konzerten mit großem Erfolg auf.

In den Jahren 1804 und 1808 lernten die Moskauer die Kunst des berühmten Geigers Rode kennen, der fünf Jahre lang am Hof in St. Petersburg gedient hatte. Der „erste Geiger Seiner Majestät“ spielte in einem Konzert am 23. Februar 1808 zwei seiner Konzerte, von denen er eines dem Zaren Alexander Pawlowitsch widmete

(das Rondo aus diesem Konzert war laut Ankündigung „größtenteils aus vielen russischen Liedern entnommen“). Dieses Konzert beinhaltete auch eine Mozart-Sinfonie, „eine große Cherubini-Ouvertüre“ und ein Flötenkonzert von Kapellmeister Miller, aufgeführt von Suk⁸.

⁸ „Moskauer Wedomosti“, 1808, 19. Februar, S. 367.

1812 reiste der Organist Weneter, „Musikdirektor“ an der Königlich Schwedischen Universität Lund und Schüler des berühmten Abtes Vogler, nach Moskau. Am 27. April spielte er im Sokowkin-Haus in der Malaja Nikizkaja-Straße. Das Programm des Konzerts war sehr abwechslungsreich. Es gab Aufführungen von Reginis Ouvertüre für Orgel und Ridlowskis Thema mit Variationen, gespielt vom Tschechischen Bläserquartett. Weneter selbst spielte seine eigenen Kompositionen - Cantabile mit Fuge und Adagio - sowie die Ouvertüre zu Cherubinis Oper „Der Wasserträger“ und ein Quartett aus Mozarts Oper „Die Milde des Titus“ in einer Bearbeitung für Blasinstrumente⁹.

⁹ „Moskauer Wedomosti“, 1812, 27. April, separate Ankündigung.

Die Moskauer Musiker gaben ständig Konzerte. Die Brüder Kerzelli, Kapellmeister des Petrowski-Theaters, setzten sich aktiv für die Musik von Mozart und Beethoven ein. In einem ihrer Konzerte im Jahr 1802 führten sie „das letzte Werk des glorreichen Mozart unter dem Titel ‚Der Tag des Jüngsten Gerichts, Heiliger Gesang‘“¹⁰ auf.

¹⁰ „Moskauer Wedomosti“, 1802, 26. Februar, S. 247.

Höchstwahrscheinlich handelte es sich dabei um das berühmte Requiem. Und am 27. März 1803 spielte M. Kerzelli verschiedene Werke von Mozart und Beethoven auf dem Klavier.

Bereits im ersten Jahrzehnt wurde die russische Musik zunehmend auf die Konzertbühne gebracht. Ihre Grundlage waren damals vor allem russische Lieder. So war beispielsweise das Konzert von J. Sandunowa am 17. April 1804 „größtenteils aus russischen Melodien“ zusammengestellt. Von ihr vorgetragene russische Lieder waren auch im Programm des Konzerts vom 2. April 1805 zu hören. Russische Musik stand auch auf dem Programm des italienischen Sängers Missori, der am 14. April 1812 im Saal der Kaufmannsversammlung auftrat. Wie in einer Zeitungsankündigung berichtet wurde, sang er zusammen mit J. Sandunowa ein Duett aus Cavos' Oper „Die Sonderlinge“ auf Russisch¹¹.

¹¹ „Moskauer Wedomosti“, 1812, 10. April, S. 870.

Der Inhalt des Konzerts vom 11. April 1812, das am Vorabend der Kampfhandlungen stattfand und ausschließlich aus Werken des russischen Komponisten D. Kaschin bestand, ist bezeichnend. Der Komponist selbst, die Sängerin J. Sandunowa, ein Chor von Sängern und ein Hornorchester nahmen an diesem Konzert teil. Im ersten Teil des Konzerts wurden folgende Kompositionen aufgeführt: eine Ouvertüre über Themen russischer Volkslieder aus der Oper „Urlaub auf dem Lande“, der Chor „Der Herr der unendlichen Natur“ „mit Sängern und Hornmusik“, „ein neues Trio für Klavier“, ein Volkslied „Ich in den heutigen Jahren“. Im zweiten Teil des Konzerts erklangen der Chor „Der schreckliche Donner grollt“, begleitet von Hornmusik, eine Bearbeitung eines russischen Volksliedes für Klavier mit Chor und Orchester „Ich will

Melde am Ufer säen“ und der Chor „Ruhm den Slawen“ „mit Gesang und Hornmusik“. Zum Abschluss wurde „Hornmusik“ gespielt ¹².

¹² „Moskauer Wedomosti“, 1812, 10. April, separate Ankündigung.

Natürlich waren solche Autorenkonzerte zu dieser Zeit selten. Dieses Konzert zeugt von der großen Popularität des russischen Musikers.

Das Interesse an russischen Künstlern war in Moskau schon zu Beginn des Jahrhunderts spürbar. Ein Konzert vom 30. März 1804 ist unter diesem Gesichtspunkt interessant. Es wurde von den Sängern von P. P. Beketow unter der Leitung des Chordirigenten A. Russow und der Solistin A. Filippowskaja besucht. Die Zeitung kündigte an, dass ein solches Konzert in Moskau noch nie stattgefunden habe und dass „es aus Vokal-, Blas-, Instrumental- und Hornmusik bestehen wird. In diesem Konzert wird auch die kürzlich eingetroffene Sängerin Madame Canavassi singen“¹³.

¹³ „Moskauer Wedomosti“, 1804, 23. März, S. 463.

Die Hornmusik wurde von den Musikern der Gräfin Scheremetewa komponiert, die Bläsermusik von den Musikern von Stolypin. Mehr als 200 Künstler nahmen an dem Konzert teil.

Das wachsende Interesse an musikalischen Darbietungen lässt sich an Organisationsformen wie Abonnements für eine ganze Reihe von Konzerten ablesen. Im Jahr 1803 wurde eine Subskription für sechs Konzerte mit italienischen Opernkünstlern angekündigt. Sie fanden im Februar und März im Petrowski-Theater statt. Es traten die Sängerin Maggiorletti, der Sänger Mandini, der Geiger Frenzl und der Pianist M. Kerzelli auf. Es wurde über diese Konzerte berichtet, dass sie „aus Oratorien, Kantaten, Terzetten, Duetten, Arien, Rondos und anderem sowie aus neuen allegorischen Instrumentalschöpfungen mit Orchester bestehen werden“ ¹⁴.

¹⁴ „Moskauer Wedomosti“, 1803, 31. Januar, S. 142.

Eine Reihe von vier „Dramen- Konzerten“ wurde 1812 im Haus von General Posnjakow angekündigt. In diesen Konzerten wurden neben beliebten Arien aus damals populären italienischen Opern auch Mozarts Sinfonie aufgeführt. Die damals berühmten italienischen Sänger M. Marchetti-Fantozzi und Tarquinio nahmen an diesen Konzerten teil.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts gilt das größte Interesse des Publikums immer noch der italienischen Oper. Immer häufiger wird jedoch auch Musik von Wiener Klassikern sowie Werke französischer Komponisten wie Méhul und Cherubini aufgeführt. Das Interesse an der nationalen Kunst hat spürbar zugenommen, aber bei den russischen Kompositionen handelt es sich hauptsächlich um Bearbeitungen von Volksliedern und zahlreiche Variationen über russische Themen. Unter den russischen Komponisten sind den Konzertbesuchern vor allem die Namen D. Kaschin, C. Cavos, K. Kaschin, die Brüder Kerzelli und A. Schilin bekannt. Die Werke von O. A. Koslowski sind in den Programmen viel seltener vertreten.

Natürlich waren nicht alle Konzerte durch ein hohes Leistungsniveau gekennzeichnet. Viele Gelegenheitsmusiker besuchten Russland zu dieser Zeit und traten oft in mehreren Rollen auf. So trat beispielsweise eine gewisse Mrs. Doubleday, die durch die Hauptstädte reiste und sich als „Musikprofessorin“ empfahl, in Konzerten gleichzeitig als Sängerin und Pianistin auf. Wie hoch ihr professionelles

Niveau war, ist schwer zu beurteilen, aber aus einer Notiz eines gewissen Greve geht hervor, dass „wenn Mrs. Doubleday mit ihrem Gesang wenig Freude bereitete, dann hat sie dem Publikum zumindest sich selbst geschenkt.... Sie ist eine reizende Frau, in vollem Umfang dieses Wortes“¹⁵.

¹⁵ „Moskauer Kurier“, 1805, Teil 1, Nr. 13, S. 202.

Diese Notiz zeigt auch das dilettantische Niveau der Kritik jener Zeit.

Wie die Petersburger schätzten auch die Moskauer die Chormusik sehr - sie war eine ureigene russische Tradition. Die Zuhörer fühlten sich besonders von Haydns Oratorien angezogen. Die Aufführung von „Die Schöpfung der Welt“ im Jahr 1801 wurde bereits erwähnt. Es vergingen nur wenige Jahre, und die Moskauer lernten bei einem Konzert am 5. März 1805 ein weiteres Oratorium des großen Komponisten kennen! – „Die Jahreszeiten“ (oder, wie es damals genannt wurde, „Die vier Jahreszeiten“). Das Oratorium wurde von I. Kerzelli dirigiert, und eine der Solistinnen war J. Sandunowa ¹⁶.

¹⁶ Ebenda.

In Moskau herrschte also ein vielfältiges und recht aktives kulturelles Leben. Öffentliche und private Konzerte bildeten die Grundlage der Fastenunterhaltung. Es ist bezeichnend, dass das gewaltige Jahr 1812 eine besondere Belebung der Konzertsaison mit sich brachte; in diesem Jahr traten russische Musiker besonders häufig in Moskau auf.

2 .

Der Krieg von 1812 hatte weitreichende Auswirkungen selbst auf einen so wenig heroischen Kunstbereich wie das Konzertleben, was sich auf das Konzertrepertoire, die Aktivierung der einheimischen Aufführungskräfte sowie auf das Bewusstsein für den sozialen und öffentlichen Zweck von Konzerten auswirkte.

Werke mit einem starken patriotischen Thema erhalten eine besondere Bedeutung. Einen wichtigen Platz im Repertoire nehmen die monumentalen Chöre, Kantaten und Oratorien ein, die die heroischen Bilder der Verteidiger des Vaterlandes und die hohen patriotischen Gefühle am lebendigsten widerspiegeln.

Die aktive Entwicklung des Konzertlebens wurde auch unter den schwierigen Bedingungen der Kriegszeit fortgesetzt. In dieser Zeit verbreitete sich ein neues Projekt - die Wohltätigkeitskonzerte. Die Erlöse aus diesen Konzerten kamen Invaliden und ihren Familien, Waisen und Opfern von Kriegskatastrophen zugute. Es entstanden eine Reihe von Wohltätigkeitsvereinen, von denen die Gesellschaft der russischen Invaliden und die Patriotische Frauengesellschaft die bedeutendsten waren. Das erste Wohltätigkeitskonzert zu Gunsten der Invaliden fand am 15. November 1813 in St. Petersburg im Saal der Philharmonischen Gesellschaft statt. Die neue Zeitung „Der russische Invalide“ informierte die Leser ausführlich über dieses Konzert: „Dieses Konzert ist das militärischste: zu Beginn wird eine große Militärsinfonie gespielt. Es folgt der große Militärchor von Sarti und der für diesen Anlass komponierte Siegesmarsch. Dann hat das Publikum das Vergnügen, die besten Virtuosen und Künstler der Region zu hören: die Herren Field, Lafont,

Samoilow und Slow sowie die beliebten Sängerinnen Sandunowa und Samoilowa. Ein erlesener Musikchor wird das Publikum mit seiner Harmonie erfreuen. Zum Abschluss wird ein musikalisches Divertissement aus der Komposition von Herrn Hartman gespielt, das mit dem Gesang des beliebten englischen Volksliedes „God save the king“ („Gott schütze den König“) endet“¹⁷.

¹⁷ „Der Russische Invalide“, 1813, 12. November, S. 393.

Die nächste Ausgabe des „Russischen Invaliden“ enthält ein detailliertes Programm dieses Konzerts, aus dem hervorgeht, dass es von heroischer Musik dominiert wurde: Rombergs Sinfonie, Dalayracs Arie, der Marsch zum Einzug der russischen Truppen in Frankfurt und ein Trio aus Méhuls Oper „Joseph“. Es ist bezeichnend, dass an dieser Wohltätigkeitsveranstaltung viele führende russische und ausländische Künstler teilnahmen, die in Russland gearbeitet hatten.

S. A. Degtjarjow Oratorium „Die Befreiung Moskaus“ war in jenen Jahren von großer öffentlicher Bedeutung. Es wurde am 9. März 1811 in Moskau aufgeführt. „Das Publikum hatte hier das Vergnügen, das erste russische Oratorium zu hören... unter dem Titel „Die Befreiung Moskaus“, komponiert von Herrn Gortschakow und vertont von Herrn Dektjarjow, der berühmte und allseits bekannte Komponist von Kirchengesangsmusik. Dieses bedeutende Werk hervorragender Talente wurde mit allgemeiner Zustimmung und großem Lob aufgenommen. Das Orchester bestand aus fast 200 russischen Musikern und Sängern, die unter der Leitung von Herrn Degtjarjow selbst standen. Beifall begleitete jedes Stück des Oratoriums, das in drei Teile gegliedert war. Diese erfreuliche Nachricht muss eine wichtige Epoche in der Geschichte unserer nationalen Musik darstellen. Zur Ehre des Komponisten des Oratoriums, Herrn Gortschakow, kann man sagen, dass der Inhalt des Oratoriums, den er der russischen Geschichte entnommen hat, großes Lob verdient. Poscharski, Minin, Palizyn und alle, die an dem denkwürdigen Ereignis der Befreiung Moskaus teilgenommen haben, sind des Ruhmes würdig, den Dichter, Rhetoren und Musiker der Nachwelt mit ihren unsterblichen Taten übermitteln...“¹⁸.

¹⁸ „Sewernaja Posta“, 1811, 25. März, Blatt 1-1 Rückseite

Das Erscheinen des Oratoriums von Degtjarjow am Vorabend des Vaterländischen Krieges ist eine sehr aufschlussreiche Tatsache, und sein Erfolg und seine Bedeutung zu jener Zeit sind unbestreitbar und nicht zufällig.

Am 5. Februar 1814 fand in der Theaterschule ein interessantes Konzert mit Werken russischer Komponisten statt, die von einheimischen Musikern und Amateuren aufgeführt wurden. Der Erlös dieser Veranstaltung ging „an die Erhöhung des invaliden Kapitals“. Das Konzert umfasste eine Ouvertüre von O. A. Koslowski, eine Reihe von Werken von Bortnjanski: den Chor „Russische Länder, seid ermutigt“, das geistliche Konzert „O Herr, durch deine Macht wird der Zar frohlocken“, die Kantate „Ein Sänger im Lager der russischen Soldaten“ und das zweistimmige geistliche Konzert „Singt, ihr Leute“. Außerdem wurde eine Arie aus Cavos' „Liebesbrief“ von einem Schipow-Schüler gesungen. F. Stein, ein Student der Medizinischen und Chirurgischen Akademie, spielte das Violinkonzert von Frenzel; der Geiger T. Danilewski spielte eine Arie mit Variationen von Rode und ein Potpourri von Kreutzer; der Pianist E. F. Hegerman spielte ein Klavierkonzert von Dussek. Lehrer und Schüler der Schule und der Medizinisch-Chirurgischen Akademie bildeten den Chor und das Orchester, der Dirigent war der berühmte Komponist S. I. Dawydow¹⁹.

¹⁹ „Der Russische Invalide“, 1814, 14. Februar, S. 93-94.

Ein Konzert mit geistlicher Musik aus Bortnjanskis Werken am 4. April 1814 war ein großer Erfolg. Die Ausführenden waren Sänger der Hofkapelle und Musiker der Hofkapelle. Interessant ist, dass zwei Arien aus der Oper „Andromeda“ von dem dreizehnjährigen Sänger A. Warlamow, dem späteren berühmten Komponisten, gesungen wurden.

Diese Beispiele bestätigen die ernsthaften Absichten der Konzertveranstalter, sprechen von ihrer unmittelbaren Reaktion auf die Ereignisse der Zeit, vom Bewusstsein der besten russischen Musiker für ihre staatsbürgerliche und patriotische Pflicht. Die führenden Komponisten jener Zeit - Bortnjanski, Dawydow, Degtjarjow, Cavos, Koslowski - stellten ihre Energie selbstlos in den Dienst des Volkes.

Auch russische Musiker reagierten auf die Kriegereignisse mit kreativen Kompositionen, in denen die Siege der russischen Truppen gefeiert wurden. Solche Werke erschienen in großer Zahl sowohl im Bereich der monumentalen Chorgattungen als auch in der Kammermusik. Ein Beispiel dafür ist Steibelts Fantasie für Klavier mit dem Titel „Die Verbrennung Moskaus“, die der Komponist am 26. März 1813 in einem Konzert aufführte. Solche Kompositionen gab es in jenen Jahren zuhauf, und sie waren ein Zeichen der Zeit. „Fast jeder russische Sieg hat das eine oder andere Musikstück hervorgebracht. Eine ganze Reihe von Siegesmärschen wurde von Fürst Dolgoruki komponiert (‚Der Aufstieg der russischen Garde nach Wilna im Jahre 1812, 5. Dezember‘, ‚Kosakenmarsch zu Ehren des siegreichen Grafen Platow‘); eine Reihe von Kompositionen stehen im Zusammenhang mit den Siegen Kutusows und seinem Tod. Eine „Fantasie zu Ehren der Siege des Fürsten Kutusow im Ton von Arien des glorreichen Händel“ wurde von Herrn Cromer komponiert. Kutusows Tod wurde mit einer Reihe von Märschen - von Wolkow, Antonolini, Iw. Pratsch und Graf Saltykow - begangen, wobei der Marsch des Grafen Saltykow ‚bei der Einführung des Leichnams des Feldmarschalls in die Hauptstadt‘ aufgeführt wurde“ (195, 47-48).

Seit 1814 sind die Konzerte zugunsten der Kriegsinvaliden zu einer jährlichen Tradition geworden. Das Datum für ein solches Konzert wurde auf den 19. März festgelegt, den Tag des Einzugs der russischen Truppen in Paris. Wohltätigkeitskonzerte waren im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts eine wichtige Form des russischen Musiklebens und von staatlicher Bedeutung.

Neben der Gesellschaft für Invaliden entstanden in Russland mehrere andere Wohltätigkeitsvereine. Einer ihrer Tätigkeitsbereiche war die Kunst, einschließlich der Organisation von Konzerten. Ab 1817 organisierte die Patriotische Frauengesellschaft regelmäßig Konzerte, zu denen sie die bedeutendsten Musiker einlud. Bei einem dieser Konzerte zugunsten der Armen am 28. März 1817 traten Cavos, Field und viele andere Künstler auf. Konzerte zu Gunsten der Armen wurden auch von der so genannten Kaiserlichen Philanthropischen Gesellschaft veranstaltet. Das erste Konzert dieser Gesellschaft fand am 21. Dezember 1817 statt. „Wessen Ohr wurde nicht durch die rasanten Passagen von Herrn Field auf dem Klavier verzaubert? Wessen Herz ist nicht von den süßen Klängen der einheimischen Lieder berührt worden, die Herr Meinhard auf dem Cello spielte? Allein die Namen dieser Virtuosen können den Lesern unseres Journals versichern, dass keiner der Zuhörer den geschenkten Abend bedauerte und dass wahre Musikliebhaber sich nur ungern von jedem Virtuosen trennen wollten“, schrieb die „Zeitschrift der Kaiserlichen Philanthropischen Gesellschaft“²⁰.

²⁰ „Zeitschrift der Kaiserlichen Philanthropischen Gesellschaft“. St. Petersburg, 1818, Nr. 3, Januar, S. 54-55.

Neben verschiedenen Wohltätigkeitskonzerten fanden in der Nachkriegszeit in St. Petersburg weiterhin öffentliche Konzerte statt, wie sie in der Fastenzeit üblich waren. Doch auch hier gab es Veränderungen, die mit der Förderung der nationalen Musik und der einheimischen Talente zusammenhingen. So wurde beispielsweise die Konzertsaison 1813 in St. Petersburg mit einem Auftritt des russischen Pianisten I. Wolkow, eines Schülers von Field, eröffnet. Am 21. März desselben Jahres traten ausschließlich russische Musiker auf: Kaschin, Sandunowa, Samoilow, Slow, und am 25. März gab es ein Konzert von Schilin, der auch 1816 in der nördlichen Hauptstadt auftrat. Kompositionen von Koslowski, Dawydow, russische Lieder von Steibelt und Schilin nahmen einen immer größeren Platz auf der Konzertbühne von St. Petersburg ein. So eroberten sich russische Interpreten und russische Musik allmählich ihren Platz im Konzertleben der Hauptstadt.

Trotz der Tragödie wurde Moskau bald nach dem Brand von 1812 wiedergeboren, und bereits 1814 begann sich das kulturelle Leben der Stadt allmählich zu verbessern. In diesem Jahr kehrten Schauspieler, Musiker und Musikliebhaber in die Hauptstadt zurück, Theater und Salons nahmen ihren Betrieb auf. Bereits im Januar 1814 gab der Pianist I. Reinhardt „ein großes Vokal- und Instrumentalkonzert“ im Haus von S. S. Apraksin. Auf dem Programm dieses Konzerts standen hauptsächlich heroische Werke: Cherubinis Ouvertüre, ein „Militärkonzert“ für Klavier mit dem Titel „Der Sturm“ und ein von Reinhardt selbst komponierter Chor zu Ehren des Fürsten Kutusow. Dem Konzert wohnte der russische Sänger P. Bulachow bei, der „ein von Cavos komponiertes russisches Lied für Gesang ‚Ein Kosak ritt über die Donau‘, mit Chor und Orchester“²¹ vortrug.

²¹ „Moskauer Wedomosti“, 1814, 7. Januar, separate Ankündigung.

Natürlich hat die Konzerttätigkeit in Moskau nicht sofort begonnen. Bezeichnend dafür ist die Zeitungsankündigung, dass anstelle von Bällen ab der zweiten Woche der Großen Fastenzeit bis zur Karwoche „in Ermangelung edler Virtuosen in Moskau“ abends an bestimmten Tagen Gespräche stattfinden werden, bei denen „Vokal- und Instrumentalmusik, die zu beschaffen sein wird“²² geplant ist.

²² „Moskauer Wedomosti“, 1814, 14. Februar, separate Ankündigung.

Aber „Musik zu beschaffen“ war möglich - und Konzerte, trotz aller Schwierigkeiten, wurden zu einem konstanten Phänomen. S. S. Apraksin und Generalmajor P. A. Posnjakow stellen dafür ihre Säle zur Verfügung. Bereits 1814 wurden 7 Konzerte in Apraxins Haus in der Snamenka abgehalten. Am 22. Februar gab der Kapellmeister M. Kerzelli, der nach Moskau zurückgekehrt war, ein Konzert. Auf dem Programm standen eine Sinfonie von Romberg, eine Ouvertüre aus Mozarts „Die Zauberflöte“, ein Klavierkonzert von M. Kerzelli und ein Rondo für Klavier von Dussek. P. Bulachow sang eine Arie von Sarti und dem polnischen Morini. Das Konzert endete mit dem Chor von M. Kerzelli „Zum Ruhme Seiner Majestät Kaiser Alexander und der russischen Armee“²³.

²³ „Moskauer Wedomosti“, 1814, 21. Februar, separate Ankündigung.

Am 5. März führten die italienischen Künstler Marchetti-Fantozzi und Verni die allegorische Kantate „Härte und Zufall“ auf, die zu Ehren „der glorreichen Siege der russischen Soldaten“ komponiert wurde. „Die Musik, die aus den besten der neuesten italienischen Komponisten ausgewählt wurde“, heißt es in einer Zeitungsanzeige, „wird in Chören und konzertanten Harmonien mit zahlreichen Orchestern, die aus Horn- und Bläsermusik bestehen, die Märsche und Schlachten der Truppen darstellen“²⁴.

²⁴ „Moskauer Wedomosti“, 1814, 28. Februar, separate Ankündigung.

Das „Patriotische Konzert“ wurde ebenfalls am 8. März 1814 von D. Kaschin angekündigt, der nach Moskau zurückgekehrt war. Unter den verschiedenen Vokalwerken des Komponisten, die hier aufgeführt wurden, waren das „Militärlied ‚Verteidiger von Petrows Stadt‘“ zu Ehren des Grafen Wittgenstein, das „Militärlied für die Schlacht von Kulm bei Teplitz“ und das avantgardistische Lied vor der Schlacht „Freunde! Feinde drohen uns mit der Schlacht“ zu Ehren des Grafen M. A. Miloradowitsch²⁵.

²⁵ „Moskauer Wedomosti“, 1814, 4. März, S. 464.

Das zweite Konzert von Kaschin fand am 10. April mit den russischen Sängern J. Graschenkowski, O. Schmelew und Ljubotschinskaja statt. Hier ist eine Ankündigung, die der Komponist selbst in der Zeitung unter seiner Unterschrift gab:

„Nachdem ich bei meinem ersten Konzert, das dem Ruhm russischer Helden gewidmet war, die wohlwollende Zustimmung der verehrten Besucher erhalten habe, wage ich es, mich mit der Hoffnung zu trösten, dass die verehrten Liebhaber aller heimischen Dinge mich auch dieses Mal mit ihrer Gunst beehren werden, was mich noch mehr ermutigen wird, alle meine Bemühungen und Arbeiten für den Erfolg der russischen Musik einzusetzen. Der Beifall meiner Landsleute belebt alle meine Arbeiten und ist die angenehmste Belohnung in allem. Danilo Kaschin“²⁶.

²⁶ „Moskauer Wedomosti“, 1814, 4. April, S. 650.

Von den Konzerten des folgenden Jahres 1815 sind drei besonders erwähnenswert. Das erste von ihnen, am 25. März, wurde von den Musikern des Orchesters des Moskauer Theaters gegeben und bestand fast ausschließlich aus Werken Mozarts. Es wurden aufgeführt: Ouvertüre zu „Don Giovanni“, das Quintett aus „Die Zauberflöte“ (gesungen von Wojewodin, Druschinin, Okunewa, Medwedewa und Barkowa), den Chor „Es lebe Sarastro“ aus derselben Oper, die Ouvertüre zu „Die Entführung aus dem Serail“, das Duett „Wenn ein Mann Liebe empfindet“ aus „Die Zauberflöte“ (Wojewodin und Medwedewa) sowie das Duett und den Chor aus „Die Entführung aus dem Serail“. Bei dem Konzert traten ausschließlich russische Künstler auf: der Geiger Kostin und sein Vater, der Fagottist Kostin, der Klarinettist Schirjajew und der Flötist Astafjew, der Hornist Lusin²⁷.

²⁷ „Moskauer Wedomosti“, 1815, 24. März, separate Ankündigung.

Im zweiten Konzert, das am 7. April 1815 von S. Dawydow organisiert wurde, wurden folgende seiner Kompositionen aufgeführt: „Lied an die russischen Krieger bei der Rückkehr in die Heimat“ mit Chor zu den Worten von S. N. Glinka, Kantate

„Rühme dich und triumphiere, Russland“, russisches Lied mit Chor „Wo bist du, Falke, schneller Vogel“ zu den Worten von A. F. Wojejkow; Polonaise aus dem ersten Teil von „Rusalka“ und „vaterländisches Duett „Liebe und Ruhm“ - „Zeit, über die Donau zu fahren“, zur Melodie des bekannten Liedes „Ein Kosak ritt über die Donau““²⁸.

²⁸ „Moskauer Wedomosti“, 1815, 7. April, separate Ankündigung.

Die dritte Veranstaltung fand am 21. April 1815 im Saal der Adelsversammlung statt. Auf dem Programm standen russische Lieder und patriotische Werke von Kaschin²⁹.

²⁹ „Moskauer Wedomosti“, 1815, 17. April, S. 734.

Natürlich waren die in Moskau versammelten Musikliebhaber besonders an den Werken russischer Komponisten interessiert, die von den gewaltigen Ereignissen des Vaterländischen Krieges inspiriert waren. Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass in den Moskauer Konzerten auch immer wieder klassische Musik zu hören war: Werke von Mozart, Méhul, Cherubini und anderen Komponisten.

Ab 1816 nahmen russische und ausländische Musiker ihre Tournées in Moskau wieder auf. Die ersten dieser Gastkünstler waren die Sänger der russischen Truppe aus St. Petersburg, P. W. Slowow und W. M. Samoilow, die im Frühjahr 1816 mehrere Konzerte gaben. Neben Arien und Duetten aus den Opern von Cimarosa, Fioravanti, Spontini, Méhul und Boaldieu sangen sie ein Duett aus Cavos' Oper „Fürst Unsichtbar“ und die Arie „Ich schließe dich in mein Herz“ aus A. Titows Oper „Yam“³⁰.

³⁰ „Moskauer Wedomosti“, 1816, 15. März, S. 517.

Im Jahr 1817 begann ein neuer Zustrom von Gastmusikern nach Moskau. Am 16. Februar fand im Haus von N. P. Wysozki in der Basmannaja-Straße ein Konzert des berühmten Hofmusikers und Kontrabassisten A. Dall'Occa statt, der aus St. Petersburg angereist war. In einem Konzert am 9. März im Theater des Fürsten J. W. Dolgorukow traten der St. Petersburger Geiger Semjonow, der Pianist Ernst, der Sänger Bulachow und das Orchester auf. Es wurden Werke von Mozart, Maurer, Méhul und Dussek aufgeführt. Am 10. November fand ein Autorenkonzert von A. D. Schilin statt, und im Dezember spielte der in Russland berühmte Komponist und Geiger L. Maurer im Jögel-Saal. Seine Konzertprogramme bestanden ausschließlich aus seinen eigenen Kompositionen.

Im Jahr 1819 gab M. Sessi, „die erste Sängerin am Hof des Königs von Sizilien“, mehrere Konzerte. Sie sang Arien aus italienischen Opern von Portogallo (Portugal), Zingarelli und Grossi. Ihre Konzerte wurden von einem Orchester begleitet, das Haydns Sinfonie spielte³¹.

³¹ „Moskauer Wedomosti“, 1819, 5. März, S. 474.

Das Programm des Konzerts des Hornisten G. Hugel, das am 30. März 1819 im Jögel-Saal stattfand, war recht interessant. Es umfasste zwei Mozart-Ouvertüren, das Violinkonzert von Rode (gespielt von Rudesdorf); Hugel selbst spielte zunächst das Hornkonzert und dann eine Einleitung und ein Rondo aus seiner eigenen Komposition. Das Konzert schloss mit einer Aufführung von Beethovens Fantasie für Klavier, Chor und Orchester.

Das Moskauer Musikleben wurde also spürbar aktiver, und die oben genannten Programme zeugen von der allmählichen Entwicklung des Geschmacks. Die

klassische Musik von Haydn, Mozart, Beethoven, die Werke von Komponisten der französischen Schule - Méhul, Boaldieu, Cherubini - fanden immer mehr Beachtung; Rossinis Opernarien drangen auf die Konzertbühne. Der Vaterländische Krieg weckte ein starkes Interesse an der nationalen Musik. Es gab kein einziges Konzert mehr ohne die Mitwirkung russischer Komponisten und Künstler. Die Konzerte des Autors mit Kaschin, Dawydow, Schilin, Ratschinski und Vertretern der Kerzelli-Familie sind ein anschauliches Zeugnis dafür.

3.

In den frühen 1820er Jahren erlebt die Kammermusik ihre Blütezeit. Die Konzerte sind fest in den Alltag der russischen Gesellschaft eingebettet und haben bereits einen professionelleren Charakter; die Aufführungstätigkeit hat oft eine pädagogische Ausrichtung: die Künstler beider Hauptstädte bemühen sich, den Geschmack der Zuhörer an guter, hochprofessioneller Musik zu schulen. Interpreten ersten Ranges kommen nach Russland. Das russische Publikum hört die berühmte italienische Sängerin Angelica Catalani, die Pianisten Hummel, Schoberlechner und M. Szymanowska.

Die Konzerte von Angelica Catalani, die 1820 Russland besuchte, waren für die Petersburger und Moskauer ein wahrer Feiertag. Catalanis Ankunft erregte das lebhafteste öffentliche Interesse, und bereits einen Monat vor ihrer Ankunft erschienen in den russischen Zeitungen Hinweise auf die bevorstehende Tournee der berühmten Sängerin³².

³² „Der Russische Invalide“, 1820, 30. April, S. 401.

Die Konzerte von Catalani fanden am 26. und 31. Mai sowie am 7. und 14. Juni statt. Auf dem Programm standen Werke von Rossini, Fioravanti, Paer sowie Arien aus Mozarts Opern „Die Hochzeit des Figaro“ und „Mithridates“. Der Eintrittspreis für ihre Konzerte war exorbitant hoch angesetzt - 25 Rubel (das Fünffache des üblichen Preises).

Das letzte öffentliche Konzert von A. Catalani in St. Petersburg fand am 25. Juni statt, und am 5. Juli nahm sie an einem Konzert zugunsten der Armen teil. Wiederholt sang sie am Hof in Pawlowsk und Zarskoje Selo und wurde in aristokratische Musiksalons eingeladen. Das Talent Catalanis löste allgemeine Bewunderung und Begeisterung aus. N. Gretschn, Herausgeber der Zeitschrift „Sohn des Vaterlandes“, schrieb: „Es wäre vergeblich, ihren Gesang zu beschreiben: es sind die Klänge der schönsten Geige in den Händen einer Virtuosa! Die Kraft, Reinheit, Flexibilität und Leichtigkeit ihrer Stimme sind wunderbar, bezaubernd. Jedes Stück, das sie sang... erregte Entzücken, das sich in lautem Beifall ausdrückte...“³³.

³³ „Sohn des Vaterlandes“, 1820, Teil 62, Nr. 22, S. 140.

Mit großem Erfolg traten 1820 in den Konzertsälen von St. Petersburg zwei weitere Sängerinnen auf - Borgondio und J. Phyllis, Tochter von Phyllis-Andrieux, einer berühmten Künstlerin des französischen Opernhauses. Der Journalist Barkow schrieb, dass „Frau Phyllis in Konzerten mit ihrem bezaubernden Gesang fesselte und uns lebhaft an ihre Mutter erinnerte, die sie sicherlich noch übertreffen wird: die

Leichtigkeit und Reinheit, mit der sie Rouladen und Passagen macht, unbegreiflich; es scheint, dass man die Lieder einer Nachtigall hört ... man hört Übergänge von wunderbarer Schwierigkeit und gleichzeitig Gefühl und Anmut in jeder Note.... Es ist unmöglich, das russische Lied „Brüder, singt lustig“ (das der Komponist Herr Cavos eigens dafür variiert hat) ohne unbeschreibliches Vergnügen und Erstaunen anzuhören“ (17, 130-131). In einem Konzert am 10. März sang J. Phyllis eine Arie aus Mozarts „Zauberflöte“, eine Arie aus der Oper „Die umgestürzten Wagen“ und ein Duett aus Boieldieus „Zehn Tage der Ehe“.

In der Konzertsaison 1820 organisierte die Theaterleitung fünf Konzerte, in denen die Oratorien „Die Schöpfung der Welt“ von Haydn mit Sandunowa, Slowow, Samoilow und „Wellingtons Sieg“ oder „Die Schlacht bei Waterloo“ von Beethoven aufgeführt wurden.

Besonders hervorzuheben ist das Konzert der Hofkapelle am 2. Juni 1820. Catalani war bei diesem Konzert anwesend. Das gesamte Programm bestand ausschließlich aus Werken von Bortnjanskij: „Cherubikon“, drei Chorkonzerte – „Ich lobe den Namen meines Gottes“, „Lass Gott wieder auferstehen“ und „Ehre sei Gott in der Höhe“ - sowie die Gesänge „Es lebe“ und „Vater unser“. Der Chor wurde vom Autor selbst geleitet. Das Konzert hat die italienische Sängerin sehr beeindruckt: „Frau Catalani war von dem Gesang so begeistert und berührt, dass sie während der gesamten Dauer des Konzerts vor Rührung weinte und feierlich sagte, dass sie eine solche Harmonie noch nie irgendwo gehört habe und sich nicht vorstellen könne, dass sie irgendwo anders als im Himmel existiere“. Eine solch schmeichelhafte Anerkennung, bemerkt der Verfasser der Notiz, „ist die einhellige Anerkennung aller Kenner, russischer und ausländischer; alle, die Gelegenheit hatten, unsere Hofsänger zu hören, finden, dass dieser Chor der einzige ist, unvergleichlich in der Welt ...“³⁴.

³⁴ „Notizen des Vaterlandes“, 1820, Teil 1, Nr. 3, S. 104-105.

Im Jahr 1822 kamen die berühmten Pianisten I. Hummel und M. Szymanowska nach St. Petersburg. Auch der Oboist F. Tschervenka und der Pianist C. Mayer (der Lehrer Glinkas) traten in Konzerten auf. Am 15. März 1822 brillierte Mayer mit Beethovens Fantasia für Klavier und Chor und Orchester. Das traditionelle Konzert zugunsten der Invaliden am 19. März beinhaltete Werke von Beethoven und Mozart.

Das Jahr 1823 war auch reich an reisenden Musikern. In dieser Saison traten die unterschiedlichsten Künstler auf: die Cellisten Demare und Meinhard, der Flötist Susman, die Geiger Amosow, Jablotschkin, Maurer, Böhm, die Klarinetten Gebrüder Bender, die Hornisten Gebrüder Hugel, der Pianist Mayer, der Gitarrist Juliani und viele andere Instrumentalisten. Auch Meister der Gesangkunst traten auf: N. Semjonowa („die jüngere Tochter“), J. Phyllis, Wandenberg, Brieux, Samoilow und andere Künstler des St. Petersburger Theaters.

In einem Wohltätigkeitskonzert zugunsten von Musikerwitwen, das die Theaterleitung im selben Jahr 1823 veranstaltete, wurden Mozarts Requiem und die Kantate „Der büßende David“ aufgeführt.

Ende Februar 1824 kam der Pianist F. Schoberlechner, ein Schüler Hummels, nach St. Petersburg. Er gab mehrere Konzerte und nahm am 29. März an einem Wohltätigkeitskonzert teil, das von der Patriotischen Frauengesellschaft zu Gunsten der Armen organisiert wurde. Es war ein sehr bemerkenswertes Konzert, mit Musik von Haydn, Weber, Rossini, Sarti, Davos. Die besten Instrumentalisten Schoberlechner, Oboist Tschervenka, Eheleute Boucher, Sänger Samoilow,

Klimowski, Semjonowa zeigten ihre Kunst. Ein großes Vergnügen bereitete dem Publikum ein Chor von Hofsängern unter der Leitung von Bortnjanski³⁵.

³⁵ „Der Russische Invalide“, 1824, 9. April, S. 334-335.

In den Konzerten erklingt immer öfter neue Musik - Ouvertüren und Auszüge aus Webers Freischütz, Rossinis Opern und einige Werke der russischen Romantik. Großen Erfolg beim Publikum hatten Maurers Balladen nach Texten von Schukowski, „Engel und Sänger“ und „Der verlassene Mann“³⁶.

³⁶ Eine detaillierte Beschreibung ihres Auftritts bei einem Musikabend in Gatschina findet sich in der Zeitschrift „Notizen des Vaterlandes“ (1823, Teil 16, Nr. 43, S. 314-316; Nr. 44, S. 447-454).

In einem Konzert am 29. April 1824, das zu Gunsten der Familie des verstorbenen Kapellmeisters Antonolini gegeben wurde, traten J. Semjonowa und W. W. Koslow auf. Semjonowa und W. Karatygin spielten eine Szene aus Oserow-Koslowskis „Fingal“. Am 24. Februar 1825 stellte der Pianist Moreysky das Klavierkonzert von Weber der Öffentlichkeit vor.

Ein interessantes Konzert fand am 6. März 1825 im Saal der Philharmonischen Gesellschaft statt. Es wurde von dem jungen A. Warlamow besucht, der damals „Lehrer für Gesang an den Kaiserlichen Theatern“ war. Auf dem Programm des Konzerts standen folgende Werke: eine Ouvertüre aus Webers Oper „Der Freischütz“, eine Polonaise aus derselben Oper, Bortnjanskis Chor, vorgetragen von den Hofsängern, Bortnjanskis italienische Arie, die offenbar aus seinen frühen Opern stammte und von dem Hofsänger, dem Tenor Jewsejew, gesungen wurde. Fields Schüler, der Pianist Sorens, spielte Moscheles' Klaviervariationen. Warlamow selbst wirkte in einem Duett aus Steibelts Oper „Aschenbrödel“ mit. Das Konzert umfasste auch die Ouvertüre aus Steibelts Oper „Romeo und Julia“, gefolgt von Bortnjanskis Chor, der das Konzert beschloss³⁷.

³⁷ „Blagointentionny“ (*Gut gemeint, Gut gestaltet*), 1825, Teil 29, Nr. 9, S. 297-298.

1825 besuchte Adelina Catalani St. Petersburg, deren Ankunft großen Widerhall fand, und der berühmte Cellist B. Romberg, der nach einer fünfzehnjährigen Pause in der Hauptstadt eintraf. Letzterer hinterließ mit seiner Kunst einen großen Eindruck bei den Zuhörern. „Es scheint, dass der Gesang seines Bogens noch seelenvoller und süßer ist als zuvor, und dies steht weit über dem Glanz und dem Donnern luxuriöser Passagen, die beim ersten Mal verblüffen und am Ende ermüdend sind. Herr Rombergs frische, spielerische Motive, ob sie nun von ihm stammen oder von verschiedenen Volksweisen, sind nichts gleich, er fängt sie wie im Fluge auf, verbindet sie durch mühelose Übergänge vom Wichtigen, Tristen zum Heiteren und umgekehrt“. Eine solche Kritik über das Spiel des bemerkenswerten Cellisten stammt von W. F. Odojewski, einem Nachwuchskritiker der Zeit ³⁸.

³⁸ „Die Nordbiene“, 1825, 17. März, S. 1.

Erwähnenswert sind auch zwei Wohltätigkeitskonzerte am 16. und 19. März, das erste zugunsten der Patriotischen Frauengesellschaft und das zweite zugunsten von Invaliden. Im ersten Konzert erklangen eine Ouvertüre von C. Mayer, zwei Chöre von Cavos, das „Kriegskonzert“ für Harfe von R. N. Boxa, gespielt von dem berühmten

Harfenisten Schultz, eine Ouvertüre aus dem „Freischütz“, das Farinelli-Duett (P. Bulachow und W. Samoilow), Adagio und ein Klarinettenrondo von F. Bender. A. Catalani trug erfolgreich eine Arie aus Rossinis Oper „Die Italienerin in Algier“ und die italienische Canzone „La placida campagna“ vor; C. Mayer beendete das Konzert mit Beethovens Fantasie für Klavier, Chor und Orchester.

Mehr als vierhundert Musiker nahmen am 19. März an dem traditionellen Konzert für Invaliden teil. Es wurden Ouvertüren von Cherubini, Chöre von Bortnjanski und "Couplets zu Ehren der verwundeten Soldaten" von Cavos aufgeführt. Die Sänger Klimowski und Jefremow, die Sängerinnen Maresel und Schelikowa sowie der Geiger Böhm und der Pianist Moreysky nahmen aktiv an diesem Konzert teil ³⁹.

³⁹ „Der Russische Invalide“, 1825, 17. März, S. 267; 18. März, S. 273-274.

Neben solchen seriösen Konzerten, an denen die besten Meister der Künste teilnahmen, traten in St. Petersburg häufig „Wunderkinder“ auf. So tauchte im Herbst 1824 der Name des achtjährigen Pianisten A. Bernard in Zeitungsanzeigen auf, und 1825 schrieb die Presse über den elfjährigen Sänger (!) und Pianisten A. Krumbmiller.

In Moskau herrschte ein ähnlich intensives kulturelles Leben. Die Moskauer waren Gastgeber für die gleichen Künstler, die von den St. Petersburgern bewundert wurden. Sie lauschten dem Sänger Borgondio und Ang. Catalani. Ihr erstes Konzert fand am 18. Juli 1820 im Saal der Adelsversammlung statt und war wie üblich ein voller Erfolg. Catalani kam mit der Absicht nach Moskau, hier drei Konzerte zu geben, stimmte aber, ermutigt durch den herzlichen Empfang, zu, zwei zusätzliche Konzerte zu geben, die am 29. Juli und 1. August stattfanden (die Hälfte der Gage spendete die Künstlerin „zugunsten der Armen dieser Hauptstadt“). Die Programme ihrer Konzerte glichen denen in St. Petersburg und bestanden hauptsächlich aus italienischen Arien und Opernszenen.

Unter den Instrumentalkonzerten des Jahres 1820 vermerkt die Moskauer Presse den Auftritt des Hornisten G. Hugel. Sein Konzert am 1. April umfasste Mozarts Ouvertüre zur Oper „Don Giovanni“, das Klavierkonzert von Field, das Konzert für zwei Violinen von Kreutzer (gespielt von den Geigern Schmiedecke und Rudesdorf) und das Rondo von Field. Hugel selbst spielte eine Caprice für Horn und Orchester aus seiner eigenen Komposition und russische Variationen für Horn und Orchester. Das Konzert endete mit Variationen und dem Finale aus Beethovens Septett ⁴⁰.

⁴⁰ „Moskauer Wedomosti“, 1820, 27. März, separate Ankündigung.

Ein großes Ereignis des Moskauer Kulturlebens war das Konzert des in ganz Europa bekannten Pianisten, Organisten und Komponisten J. W. Häßler, das am 23. Dezember 1821 stattfand. In einer Ankündigung in der „Moskauer Wedomosti“ hieß es, dass Häßler „zum letzten Mal, in seinem hohen Alter, ein großes Vokal- und Instrumentalkonzert ... aus seinen eigenen Kompositionen im Saal der Adligen Versammlung“. Im ersten Teil des Konzerts erklangen frühe Werke: die Große Sinfonie und das Klavierkonzert, gefolgt von dem Chor aus „Der Triumph des Frühlings“. Im zweiten Teil spielte der Komponist das Große Klavierkonzert. „J. Häßler, der immer das Glück hatte, die besondere Aufmerksamkeit und Achtung des aufgeklärten Moskauer Publikums für seine Talente zu genießen“, schrieb die „Wedomosti“, „tröstet sich jetzt mit der Hoffnung, dass dieses Konzert, das er zum letzten Mal gibt, auch mit dem Besuch und der Aufmerksamkeit der ehrenwertesten

Liebhaber der Musik und alles Eleganten geehrt wird. Er wird sich seinerseits mit aller Kraft dafür einsetzen, dass dieses Konzert allgemeinen Beifall verdient“⁴¹.

⁴¹ „Moskauer Wedomosti“, 1821, 17. Dezember, separate Ankündigung.

Die Konzertsaison 1822 erwies sich als reichhaltig. Die größten Musiker der damaligen Zeit kamen nach Moskau: die Pianisten I. Hummel und M. Szymanowska, die Sängerin J. Phyllis, der Geiger und Komponist L. Maurer.

Das Konzert von M. Szymanowska fand am 2. Mai im Saal der Adelsversammlung statt. Das Programm war interessant und umfangreich: es gab Ouvertüren von Mozart und Rossini sowie italienische Arien und Duette, vorgetragen von den italienischen Künstlern Antti und Peruzzi. Szymanowska spielte Hummels Konzert, Hummels Adagio, das speziell für sie komponiert wurde, Klengels Rondo und ihre eigene Fantasie über Themen aus der Oper „Jocond“ von Izoire⁴².

⁴² „Moskauer Wedomosti“, 1822, 29. April, separate Ankündigung.

Am 5. Februar trat der berühmte I. Hummel im Saal der Adelsversammlung auf. Sein Konzert umfasste zwei Mozart-Ouvertüren, eine Arie von Maurer, und der Pianist selbst spielte sein Klavierkonzert in a-Moll und Variationen über ein Thema einer französischen Romanze für Klavier, Violine und Cello (gespielt von Hummel, Schuppanzigh und Nirsch). Das Konzert endete mit einer Klavierfantasie, die der Pianist „ohne Vorbereitung“ spielte, d. h. er improvisierte über ein vorgegebenes Thema⁴³.

⁴³ „Moskauer Wedomosti“, 1822, 4. Februar, separate Ankündigung.

In einem Konzert am 20. Februar, das mit dem Orchester und dem Sänger Bulachow stattfand, führte Hummel seine eigenen Werke auf - ein Klavierkonzert in h-Moll und „Polymelos“ („melodische Sammlung russischer Nationallieder“ für Chor und Orchester). Das Konzert endete mit der traditionellen Improvisation des Pianisten über ein vorgegebenes Thema⁴⁴.

⁴⁴ „Moskauer Wedomosti“, 1822, 18. Februar, separate Ankündigung.

Am 22. und 25. Februar sowie am 1. und 23. März fanden Konzerte von Künstlern des italienischen Theaters statt, bei denen Arien aus Opern von Rossini, Cimarosa und Farinelli sowie eine Mozart-Sinfonie und Ouvertüren von Cherubini und Méhul aufgeführt wurden. Die Solisten waren die berühmten Sänger Tosi, Zamboni, Peruzzi und andere.

Die junge Sängerin J. Phyllis trat weiterhin mit Erfolg in Moskau auf. In ihre Programme nahm sie in der Regel die beliebtesten Arien aus den Opern von Mozart, Boaldieu und Cavos sowie die bekannten Lieder „Ein Kosak ritt über die Donau“ und „Brüder, singt lustig“, arrangiert von Cavos. Auch J. Field nahm an ihren Konzerten teil.

Am 19. März traten die besten künstlerischen Kräfte Moskaus und Wanderkünstler in einem Konzert zugunsten von Invaliden auf: Field, Reinhardt, Phyllis, Bulachow, Schultz, Maurer. Das Konzert umfasste Ouvertüren von Beethoven und Cherubini, Werke von Steibelt, Maurer und Dussek⁴⁵.

⁴⁵ „Moskauer Wedomosti“, 1822, 18. März, separate Ankündigung.

Neben den Tourneekünstlern traten auch regelmäßig russische Künstler in Moskau auf. Interessant ist beispielsweise das Konzert des Solisten des Moskauer Theaterorchesters, des Geigers Poljakow, an dem auch die Sängerin Wotrozinski, der Klarinettist Titow, die Sänger Prusakow, Subow, Barantschewa, Okunewa (sie führten mit dem Chor das Finale des ersten Akts von Boaldieus Oper „Rotkäppchen“ auf), Bulachow, Scholz, der Cellist Lobkow und der Fagottist Kostin teilnahmen.

Das Jahr 1823 war gekennzeichnet durch die Ankunft des Geigers A. Boucher und seiner Frau, einer Pianistin und Harfenistin, in Moskau. Im Programm des Konzerts vom 11. März spielte dieser Künstler Viottis Konzert, Rodes Variationen über ein Thema von Mozart und Improvisationen über vorgegebene Themen. In den Konzerten vom 29. März und 11. Mai spielte er seine eigenen Kompositionen. Bouchers Spiel scheint einen zwiespältigen Eindruck hinterlassen zu haben, denn nie zuvor wurde in der damaligen Presse eine so heftige Kontroverse über die Kunst eines einzelnen Interpreten geführt. Das „Damen-Journal“, der „Europäische Bote“ und die „Notizen des Vaterlandes“ vertraten auf ihren Seiten gegensätzliche Ansichten über die Leistungen Bouchers. Es ist bezeichnend, dass Autoren sehr unterschiedlicher Ausrichtung - Fürst Schalikow, Akademiemitglied Geller und der fortgeschrittene Musikkritiker W. F. Odojewski - an der Polemik teilnahmen. Der erste von ihnen - Fürst Schalikow - konnte es natürlich nicht unterlassen, einen Artikel zu veröffentlichen, in dem er das Spiel eines Gastmusikers lobte, denn eine solche Förderung ausländischer Gastmusiker war damals in aristokratischen Kreisen ein übliches Phänomen. Im Namen der Verteidigung der wahren Kunst scheute sich Odojewski jedoch nicht, den Geiger, der an verschiedenen europäischen Höfen Erfolg hatte, sehr scharf, ja sogar „vernichtend“ zu kritisieren. Odojewski kritisierte vor allem die Leere und Substanzlosigkeit von Bouchers Kompositionen, seinen musikalischen Analphabetismus. „Er verachtet die harmonischen Klänge der Mozarts und Haydns, die die Seele erschüttern und sie erheben; er verachtet den hohen Zweck der Musik der Alten“ (150, 223). Seine Musik, schrieb der Kritiker weiter, „ist eine Sammlung von Noten, die nichts ausdrücken“; sie „machen keine Musik aus, so wie üppige Sentimentalität keine Poesie und eine Reihe lauter Worte keine Prosa ausmacht“ (150, 225). „Ein fleißiger Leser von Zeitschriften“, wie Odojewski seine Artikel unterzeichnete, kritisierte Boucher auch als Interpreten, der sich offenbar nicht durch hohes technisches Können auszeichnete.

Odojewskis Artikel erwies sich als symptomatisch: an die Künstler wurden ästhetische Anforderungen von hoher Professionalität und gutem Geschmack gestellt. All dies zeugt von der kulturellen Entwicklung und der allmählichen Hörerziehung des Publikums, das echte Kunst verlangt.

Zu den herausragenden Künstlern, die 1824-1825 Moskau besuchten, gehörten der Cellist Romberg, der Pianist Schoberlechner, der Geiger K. Lipinski und die Sängerin Ad. Catalini („Catalani die Zweite“), die am 30. März 1824 in einem Konzert mit Werken italienischer Komponisten auftraten.

F. Schoberlechner - Wiener Cembalist und Pianist, ein Schüler Hummels - führte seine Werke (ein Klavierkonzert und Variationen über ein Thema aus Rossinis Oper) sowie Variationen für Klavier von Moscheles am 18. Februar und 8. März im Saal der Adelsversammlung auf. Neben diesen Werken erklangen Ouvertüren von Beethoven und Cherubini. Schoberlechner schloss mit einer Improvisation über ein vorgegebenes Thema.

Wie in St. Petersburg erregte B. Romberg die besondere Aufmerksamkeit der Moskauer Zuhörer mit seinen Konzerten, in denen er hauptsächlich seine eigenen Kompositionen aufführte: Cellokonzerte, Variationen und Rondos, Variationen über russische Lieder „Warum habe ich dich betrübt“ und „Ich ging durch die Blumen“, „Divertissement aus Wiener Liedern“, „Capriccio aus Tänzen und anderen polnischen Volksliedern“⁴⁶.

⁴⁶ „Moskauer Wedomosti“, 1825, 17. Januar, 11. und 14. Februar.

Derselbe Odojewski gab eine wunderbare Kritik über sein Spiel: „Diejenigen, die ihn vorher hörten, versicherten, dass Romberg das Unmögliche getan hat, noch besser, die Leute der neuen Generation schwiegen vor Freude und Erstaunen. Es gibt nichts Neues in Rombergs Musik - aber sie ist so originell, dass sich kein anderer Cellist je mit ihm vergleichen konnte. Oder Rombergs Musik ist den Tiefen des menschlichen Herzens mit solcher Kunst und Natürlichkeit entrissen, dass sie uns vertraut erscheint!“ (144, 89). Die Hörer der 20er Jahre fühlten sich zunehmend von der Aufrichtigkeit der Gefühlsübertragung, der Unmittelbarkeit, der emotionalen Wärme angezogen, also von den Eigenschaften, die die romantische Kunst auszeichnen. Interessant ist, dass sich der Kritiker nicht nur mit dem Interpreten selbst beschäftigt. In seiner Rezension wirft er auch die Frage nach der Rolle des Dirigenten auf: „Wir halten die Leitung eines Orchesters immer noch für eine unwichtige Angelegenheit; aber dasselbe Orchester wird ganz anders, wenn der Kapellmeister ausgewechselt wird. In Deutschland weiß man das und schätzt daher einen erfahrenen Kapellmeister, der seine Kunst voll gelernt hat“ (144, 88).

Russische Musiker nahmen aktiv am Moskauer Konzertleben teil: der Komponist und Kapellmeister N. Kubischta, der Cellist I. O. Lobkow, der Fagottist L. K. Kostin, der Geiger Sokolow, der Sänger P. A. Bulachow, der Kapellmeister und Komponist F. Scholz, die Gebrüder Wielgorski, A. Aljabjew und A. Werstowski, deren schöpferische Tätigkeit sich später aktiv entwickelte.

Interessant ist das Programm des Konzerts von N. Kubischta, das am 26. Februar 1825 stattfand. Es enthielt u. a. Kubischtas Violinkonzert in cis-Moll, die Hymne aus dem Prolog „Der Triumph der Musen“, die Werstowski zur Eröffnung des Bolschoi-Theaters nach einem Text von M. A. Dmitrijow komponiert hatte (gesungen von J. Phyllis), eine Sinfonie von M. J. Wielgorski, Werstowskis Ballade „Drei Lieder“ nach einem Text von W. A. Schukowski (gesungen von Lawrow) und den von Genischta arrangierten Chor „Gott schütze den König“ („God save the king“)⁴⁷.

⁴⁷ „Moskauer Wedomosti“, 1825, 25. Februar, separate Ankündigung.

Die Ballade „Schwarzer Schal“ von Werstowski nach Puschkin wurde in den Konzerten von P. Bulachow immer wieder aufgeführt⁴⁸.

⁴⁸ „Moskauer Wedomosti“, 1824, 23. Februar, S. 591.

Das Moskauer Musikleben der frühen 1820er Jahre war sehr vielfältig. In den öffentlichen Konzerten nahmen die Tendenz zu hoher Professionalität und die Betonung der nationalen Merkmale des musikalischen Schaffens allmählich zu. Die Konzerte nahmen einen immer ernsthafteren Charakter an, und oft wurde ihr

Hauptzweck zur Bildung. Dies zeigt sich auch im Konzertrepertoire selbst, in dem die klassischen Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, die Musik des Romantikers Weber und die besten Beispiele italienischer und französischer Musik vom Anfang des Jahrhunderts einen immer festeren Platz einnehmen. Die russische Chormusik von Bortnjanski, Degtjarjow, Dawydow, Aljabjew und Werstowski ist ein großer Erfolg.

Ein kurzer Überblick über das Konzertleben im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts zeigt deutlich die große Bedeutung der Konzerttätigkeit russischer und ausländischer Künstler für die Entwicklung der Musikkultur und der musikalischen Aufklärung. Viele von ihnen gingen dieser Arbeit systematisch nach, reisten von St. Petersburg nach Moskau, von Moskau in die Provinzen und traten in Chor- und Instrumentalkonzerten auf. Die Tätigkeit von J. Field (1782-1837), einem bedeutenden Musiker, der in Russland eine zweite Heimat fand und als Herold der romantischen Bewegung auf russischem Boden wirkte, war sowohl in Bezug auf die Aufführung als auch auf die Pädagogik von besonderer Bedeutung.

Als begabter Konzertkünstler brachte Field durch seine Auftritte die künstlerischen Interessen des Publikums in Moskau und St. Petersburg einander näher. Der gebürtige Ire kam 1802 mit seinem Lehrer M. Clementi nach Russland und ließ sich zunächst in der nördlichen Hauptstadt und ab 1821 in Moskau nieder. Zwischen 1830 und 1834 gab Field Konzerte in London, Paris und Italien, kehrte dann aber nach Moskau zurück, wo er 1837 starb. Praktisch die gesamte reife Konzert-, Kompositions- und Lehrtätigkeit dieses bemerkenswerten Musikers fand auf russischem Boden statt. Field begann 1803-1804 zu konzertieren und gewann schon damals, im Alter von zwanzig Jahren, die Sympathie der St. Petersburger und später der Moskauer Musikliebhaber. Die überlieferten Kritiken über sein subtiles, herzhaftes Spiel sind voll des Lobes. Die Eleganz seiner Spielweise, die Vollkommenheit seiner Technik, seine romantische Verträumtheit und sein Ausdruck ließen niemanden gleichgültig. „Das musikalische Petersburg bewunderte sein Talent“, schreibt der berühmte Erforscher der Klavierkunst A. A. Nikolajew. - Kein Pianist konnte sich mit ihm vergleichen, was das feinste Können und den gefühlvollen Vortrag anbelangt. Field brachte das Instrument mit unvergleichlicher Weichheit, Tiefe und Kraft zum Klingen. Der singende Korpus des Künstlers und die filigrane Ausarbeitung der kleinsten Details fesselten sowohl Kenner als auch naive Musikliebhaber“ (137, 22-23).

Im Jahr 1805 gab Field ein Konzert in Riga und am 2. März 1806 ein Konzert in Moskau. Fields Tätigkeit beschränkte sich jedoch nicht nur auf Konzertauftritte: schon bald nach seiner Ankunft in St. Petersburg wurde er zum „angesagtesten“ Musiklehrer. Bereits 1807, in einem seiner Moskauer Konzerte (27. Februar), demonstrierten die Zintl-Schwester, Schülerinnen des berühmten Pianisten, ihre Kunst. Am 19. März 1809 gab Field in Moskau sein Konzert zusammen mit seiner Verlobten und Schülerin, dem Mädchen Percheron, die bald seine Frau wurde. Am 21. März desselben Jahres nahm er an einem Konzert von J. Sandunowa und B. Romberg teil.

Im bemerkenswerten Jahr 1812 hielt sich Field in Moskau auf und führte dort eine rege Konzerttätigkeit durch: am 10. März spielte er das Klavierkonzert von Welfel⁴⁹ und am 14. März trat er mit seiner Frau auf.

⁴⁹ „Moskauer Wedomosti“, 1812, 6. März.

Noch vor den bedrohlichen Ereignissen des Krieges kehrte Field nach St. Petersburg zurück. Zu diesem Zeitpunkt hatte Field seine Zuneigung zu Russland bereits voll entwickelt. Wie viele russische Künstler reagierte er mit seiner Kunst auf die Ereignisse des Krieges. Schon am ersten Konzert zugunsten der Kriegsinvaliden, das am 15. November 1813 in St. Petersburg stattfand, nahm er regen Anteil. Am 5. April 1815 spielte Field ein Konzert von Johann Sebastian Bach in einem Ensemble mit den Pianisten K. Zeuner, F. und T. Dall'Occa.

Aber hauptsächlich spielte der Pianist seine eigenen Kompositionen. Wie allgemein bekannt, war Field ein produktiver Komponist. Sein kreatives Vermächtnis umfasst sieben Klavierkonzerte, eine große Anzahl von Nocturnes, Rondos, Variationen und andere Stücke.

Am 16. Februar 1817 spielte Field das vierte Klavierkonzert, über das die Presse schrieb: „Der größte Charme und die Verzierung des feinsten Geschmacks kennzeichneten sein Spiel; bemerkenswert waren auch die Diminuendo, die er gewöhnlich vor dem Beginn des Cantabile in den absteigenden Passagen anwendet“ (zitiert in: 137, 40).

In einem Konzertbericht für das Jahr 1820 hob die Zeitschrift Notizen des Vaterlandes drei herausragende Pianisten in St. Petersburg hervor - Steibelt, Field und Mayer (Schüler von Field und Lehrer von Glinka). „Unsere berühmten Klaviervirtuosen, die Herren Steibelt, Field und Mayer, bereicherten die Musik in ihren Benefizkonzerten mit neuen Werken. Ersterer spielte ein neues Konzert mit einem Vokalrondo, begleitet von einem großen Chor, und auch ein neues Rondo für Klavier und Harfe, bei dem er von Herrn Schulz begleitet wurde. Steibelt bewies erneut sein Genie im Erfinden und Spielen von Musik der brilliantesten und größten Größe. Mit seinem neuen Konzert und Rondo bezauberte G. Field wieder die Zuhörer mit seiner ruhigen, wahren Harmonie und reinen und treuen Karkassen. G. Mayer, der seit langem für die Geläufigkeit und Annehmlichkeit seines Spiels bekannt ist, zeigte mit seinen letzten Werken, die er zu seinen Gunsten spielte - Andante und Rondo -, dass er auch ein ausgezeichnete Musiker ist“⁵⁰.

⁵⁰ „Notizen des Vaterlandes“, 1820, Teil 1, Nr. 1, S. 137-138.

Nach Meinung von A. Nikolajew bezog sich die betreffende Rezension höchstwahrscheinlich auf das sechste Klavierkonzert von Field. Der Korrespondent der deutschen Zeitschrift vergleicht Fields anmutige und präzise Vortragsweise mit dem Gesang von Angelica Catalani und stellt fest, dass „die Verzierungen von Herrn Field in den Gesangspartien neuer und geschmackvoller sind“ (zitiert in 137, 41).

1821 zog Field, wie bereits erwähnt, nach Moskau und verband seine künstlerische Tätigkeit von da an vollständig mit der zweiten Hauptstadt Russlands. In jeder Wintersaison trat er im Saal der Adelsversammlung, im Apraksin-Saal oder im Haus von Jussupow auf, und er spielte regelmäßig „auf Einladung“ in den Häusern anderer Moskauer Adliger. Im Februar 1822 nahm der Pianist an einem Konzert von Hummel teil. Am 6. März desselben Jahres gab Field im Saal der Adelsversammlung ein umfangreiches und interessantes Programm mit seinem Siebten Klavierkonzert, einem neuen Rondo mit Orchester von Steibelt und seinen neuen Variationen über ein russisches Lied mit Orchester. An diesem Konzert nahmen auch der Pianist Reinhardt, der Sänger Samboni und der Harfenist Schulz teil⁵¹.

⁵¹ „Moskauer Wedomosti“, 1822, 4. März, separate Ankündigung.

Schon in den 1820er Jahren genoss Field den Ruhm eines unübertroffenen Pianisten. Das geht aus der Meinung des stets anspruchsvollen W. F. Odojewski hervor, der 1825 schrieb: „Field hat leider kein einziges Konzert gegeben: er spielte in den Konzerten anderer, aber überall vernichtete schon sein erster Akkord alle seine Rivalen; unter Fields Fingern wird das Klavier zu einem ganz anderen Instrument: er ist der Meister seines Instruments, während seine Rivalen nur gute Verwalter sind“ (148, 100).

Fields Rolle in der Geschichte ist bekannt als Begründer seiner eigenen Klavierschule, einer bemerkenswerten Tradition des russischen Klavierspiels. Er zog eine ganze Reihe von Pianistenschülern von internationalem Ruf heran. Zu ihnen gehören C. Mayer, Ant. Kontsky, A. Dubjuk, A. Tscherlizki, I. Laskowski und viele andere. A. Werstowski und M. Glinka nahmen Klavierunterricht bei Field. Schon diese Namen reichen aus, um dem bemerkenswerten irischen Musiker einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der russischen Kunst einzuräumen.

4.

Ein wichtiges Ereignis im Konzertleben des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts war die Gründung der ersten Konzertorganisation Russlands, der Philharmonischen Gesellschaft. Sie wurde 1802 gegründet und war die erste offizielle Musikinstitution mit staatlicher Unterstützung. Die Philharmonische Gesellschaft in St. Petersburg wurde in erster Linie für wohltätige Zwecke gegründet. „Obwohl das gesamte lokale Publikum genug von dieser Gesellschaft gehört hat und sie sogar durch wiederholte Besuche der von ihr veranstalteten Konzerte geehrt hat, denke ich, dass die meisten von ihnen sich der Vorteile der Einrichtung dieser wohltätigen Institution nicht bewusst sind, die unter der Schirmherrschaft unserer wohltätigen Regierung und unter der Leitung des Herrn Hauptdirektors über die Vorstellungen gegründet wurde“, - schrieb die St. Petersburger Zeitschrift ⁵².

⁵² „Dramen-Bulletin“, 1808, Teil 1, Nr. 16, S. 132.

Die Gesellschaft wurde von Hofmusikern gegründet, die nach dem Vorbild ähnlicher Gesellschaften in Westeuropa (in Wien, Berlin und anderen Städten) Fonds einrichteten, um den Familien verstorbener Kollegen materielle Unterstützung zukommen zu lassen und ihren Witwen und Waisen jährliche Zuwendungen zu zahlen. Die Hofmusiker wurden in die Gesellschaft aufgenommen und zahlten je nach ihren Wünschen und materiellen Möglichkeiten eine bestimmte Summe in die drei Klassen der Organisation ein. Der Jahresbeitrag für jedes Mitglied der Gesellschaft betrug in der ersten Klasse fünfzehn, in der zweiten zehn und in der dritten fünf Rubel. Beim Tod eines Mitglieds der Gesellschaft erhielten die Angehörigen je nach Rang eine Jahresrente in Höhe von dreihundert, zweihundert und einhundertachtzig Rubeln. Die Söhne des Verstorbenen konnten diese Rente bis zu ihrem achtzehnten Lebensjahr erhalten, die Töchter bis zu ihrer Heirat oder bis zu ihrem fünfundzwanzigsten Lebensjahr.

Die Gesellschaft wurde von dem Hofbankier Baron A. A. Rahl, dem Direktor des Deutschen Theaters, dem Historiker und Archäologen F. P. Adelung, dem Cellisten D. Bachmann und dem Komponisten A. Bulandt (Bulan) organisiert. Ihre Bemühungen führten dazu, dass Haydns Oratorium „Die Schöpfung der Welt“ am 24. und 31. März

1802 in der Lyon-Halle zum ersten Mal in Russland aufgeführt wurde, und zwar zeitgleich mit der Eröffnung der Philharmonie. Der Erlös des Konzerts reichte aus, um vierzehn „Musikerwitwen“ eine Rente zu zahlen und eine beträchtliche Summe „an Zinsen“ in den Fonds der Gesellschaft einzuzahlen.

Im Juli desselben Jahres, 1802, wurde das erste Direktorium der Philharmonischen Gesellschaft gewählt, dem neben Bachmann und Bullandt auch Masner, Michel und Pomorski, Künstler des Hofkapellenorchesters, angehörten. F. P. Adelung, Graf J. M. Wielgorski, Baron A. A. Rahl und der berühmte Philanthrop A. S. Stroganow wurden zu Ehrendirektoren der Gesellschaft ernannt. Im Jahr 1808 schlug die Philharmonische Gesellschaft eine Goldmedaille zu Ehren Haydns ⁵³.

⁵³ „Diese Medaille, die zu den Raritäten in dieser Art gehört, da nicht mehr als 18 davon an die Öffentlichkeit gelangten, gehört zu den größten und stellt auf der einen Seite die Lyra dar, über der der Name von Haydn in einem Kranz aus Eichen- und Lorbeerzweigen geflochten ist; im Schnitt ist 1802, das Jahr der Gründung der Gesellschaft, gesetzt, und auf der anderen Seite der Medaille ist eine einfache, aber bedeutende Inschrift eingeprägt: „Societas Philharmonica Petropolitana Orpheo Redivivo“ („Zeitschrift der Kaiserlichen Philanthropischen Gesellschaft“, 1819, Teil 8, Nr. 5, S. 125).

In der Satzung der Gesellschaft wurde eine jährliche Anzahl von Konzerten festgelegt - von zwei bis fünf. Das Kapital der Gesellschaft bestand nicht nur aus den Konzertgebühren, sondern auch aus privaten Spenden zugunsten der Gesellschaft. So verfügte der Verein bereits 1813 über beträchtliche Mittel. Ihre künstlerische Tätigkeit hinterließ eine bedeutende Spur in der Geschichte der russischen Musikkultur. Das Repertoire der philharmonischen Konzerte basierte auf großen Chorwerken der Gattung Kantate-Oratorium. In den mehr als zwanzig Jahren ihres Bestehens machte die Philharmonische Gesellschaft das Publikum mit zahlreichen Chorwerken russischer und ausländischer Komponisten bekannt. Allein Haydns Oratorium „Die Schöpfung der Welt“ wurde in diesem Zeitraum zweiundzwanzig Mal aufgeführt. Ein weiteres Oratorium des österreichischen Klassizisten, „Die Jahreszeiten“, hatte ebenfalls großen Erfolg und wurde zwischen 1803 und 1820 sieben Mal aufgeführt.

Am 23. März 1805 wurde Mozarts Requiem zum ersten Mal in St. Petersburg aufgeführt. Nach einer langen Pause wurde dieses brillante Werk in den Jahren 1823 und 1825 in Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft aufgeführt. Mozarts Kantate „Der büßende David“ und Beethovens Oratorium „Christus am Ölberg“ waren beim Publikum sehr beliebt. Händels Oratorium „Messias“ wurde zweimal in Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft aufgeführt - am 21. März 1806 und am 19. Februar 1814. Und am 26. März 1824 fand die erste Aufführung von Beethovens „Missa Solemnis“ statt, die in die Musikgeschichte einging.

Die Philharmonische Gesellschaft stellte den Musikliebhabern auch andere Werke der Gattung Kantate-Oratorium vor: Cherubinis Messe, sein Requiem und Millers Kantate „Erzengel Michael“. Das traditionelle „Te Deum“ wurde dreimal in unterschiedlichen Interpretationen aufgeführt: es erklangen Werke zu diesem Text von Sarti, dem berühmten deutschen Komponisten F. Gimmel und A. Romberg, dem Cousin des berühmten Cellisten. Derselbe A. Romberg ist auch für ein anderes großes Werk verantwortlich, das in St. Petersburg aufgeführt wurde - das „Lied von der Glocke“ nach einem Text von F. Schiller. Die Programme der Gesellschaft umfassten also ein recht ernstes Repertoire.

Ständiger Dirigent der Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft war der erfahrene französische Dirigent A. Paris, der Ende des 18. Jahrhunderts nach St. Petersburg kam. Die Oratorien wurden von Sängern aus russischen, französischen und deutschen Ensembles aufgeführt. Die Werke wurden sowohl im Original als auch in russischer Übersetzung aufgeführt (1808 wurde z. B. das Oratorium „Die Schöpfung der Welt“ in russischer Sprache aufgeführt), wobei W. M. Samoilow, ein führender Künstler des St. Petersburger Bolschoi-Theaters, als Solist hervorstach.

Neben Kantaten und Oratorien veranstaltete die Philharmonische Gesellschaft manchmal auch traditionellere gemischte Konzerte. Das Konzert vom 18. März 1808 beinhaltete Cherubinis Ouvertüren, den „Sturm“ aus Haydns Oratorium „Die Jahreszeiten“, Variationen für Cello desselben Komponisten (Solist Delamare), Neukomms Fantasie für Orchester, Baillots Violinkonzert (vom Komponisten vorgetragen) und Haydns „Te Deum“.

Die Philharmonische Gesellschaft zog führende Künstler zu ihren Konzerten an - Sandunowa, Field, die Samoilows, Slow, den Geiger Lafont und viele andere.

Die Bedeutung der Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft ist von unschätzbarem Wert. Wie N. Findeisen zu Recht schreibt, „entwickelten sie den künstlerischen Geschmack des Publikums, gewöhnten es an komplexe und große Werke. Die Konzerte der Gesellschaft sind die seriösesten. Schließlich vermittelte die Gesellschaft ein Gefühl der Solidarität und gegenseitigen Unterstützung zwischen St. Petersburger Musikern und Spezialisten. Sie war die erste Musikgesellschaft in Russland, die ihr Ziel erreichte und eine große künstlerische Bedeutung hatte“ (211, 1176).

5.

In den frühen 1820er Jahren entwickelte sich allmählich eine andere Form des Musizierens - die Musikzirkel und Salons. Diese eigentümliche aufklärerische Form entstand ursprünglich in literarischen und künstlerischen Kreisen (man denke an den Derschawin-Lwow-Kreis) und spiegelte die charakteristische Tendenz der Annäherung von Dilettantismus und Professionalität in verschiedenen Bereichen der russischen Kunst wider (siehe: 10). Die Musik war nicht der letzte Ort, an dem solche Salons stattfanden, obwohl sich die eigentlichen Musiksalons erst Mitte der 1820er Jahre zu bilden begannen. Ihre Blütezeit geht auf die „Glinka“-Ära zurück.

Das häusliche Musizieren in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts beschränkt sich nicht mehr wie im 18. Jahrhundert auf die Sphäre der „angenehmen Unterhaltung“: Solche Konzerte gehen allmählich über die amateurhafte Aufführung einfacher Romanzen und einfacher Klavierstücke hinaus. In den Privathaushalten wird nun Chor- und Sinfoniemusik aufgeführt, und professionelle Künstler und begabte „Dilettanten“ sind mit der Aufführung von Kammermusikwerken beschäftigt, die im Wesentlichen auf demselben hohen Niveau stehen. Mit anderen Worten: das häusliche Musizieren erhält allmählich einen professionellen Charakter, und die Unterscheidung zwischen „Salon“ und öffentlichen Konzerten verwischt sich.

Die größten Salons in St. Petersburg, in denen ständig Musik gespielt wurde, waren die Salons des Präsidenten der Akademie der Künste A. N. Olenin, G. R. Derschawin, A. S. Schischkow, Graf A. S. Chwostow, Baron F. A. Rahl, Direktor der Hofkapelle F. P. Lwow, P. I. Juschkow. Musikalische Abende fanden in den Häusern des Dichters W. A. Schukowski statt, an seinen berühmten „Samstagen“ nahmen A. S. Puschkin, A. A.

Pleschtschejew, P. A. Wjasemski, W. F. Odojewski und viele andere teil. Seit 1805 war der Salon der Wsewoloschkis in Moskau berühmt, wo regelmäßig Quartettabende veranstaltet wurden und Kammermusik gespielt wurde.

Die Gründung des ersten und tatsächlich größten Musiksalons geht auf das Jahr 1816 zurück. Es handelte sich um den Salon der Grafen Wielgorski, der auf ihrem Gut Luisino und später in Moskau stattfand. Sein Organisator war Mich. J. Wielgorski, ein berühmter Komponist. An den Konzerten im Haus der Wielgorskis nahmen Amateure aus dem lokalen Adel und Musiker aus der Leibeigenschaft teil. Da Wielgorski ständig Noten aus dem Ausland erhielt, hatte er in einigen Fällen die Möglichkeit, neue Werke aufzuführen, noch bevor sie in den Hauptstädten gespielt wurden. So wurden in Luisino 1822-1823 sechs Sinfonien Beethovens aufgeführt (siehe: 133, 378).

Ab 1823 wurde der Salon der Wielgorskis zum wichtigsten musikalischen Zentrum Moskaus. W. F. Odojewski war hier regelmäßiger Gast von Musikabenden und notierte diese Konzerte immer wieder in seinen Artikeln: „...Nirgends hört man solche Musik wie im Haus von Gr. Wielgorski: wenn alle Konzerte den Konzerten, die dort stattfinden, ähneln würden, dann würden die grausamsten Musikliebhaber aufhören, sich über die Vielzahl der Konzerte zu beschweren; ich erinnere mich an diesen Morgen: da wurde dem liebenswürdigen Gast Romberg seine eigene Symphonie vorgespielt; es folgten ein Chor von Méhul, ein Konzert von Field, eine Fuge von Mozart, ein Konzert von Spohr, gespielt von Semjonow, eine Ouvertüre aus dem Freischütz und Webers Euryanthes, zum Vergleich nacheinander gespielt, eine Symphonie von Gr. Wielgorski usw. Ich schreibe diese Titel auf, um den Reichtum und die Vielfalt dieses Konzerts zu zeigen. Nimmt man dazu noch die Aufführung mit allem musikalischen Luxus, eine bestimmte, angemessene Anzahl von Instrumenten, ein Orchester, das in der günstigsten Reihenfolge stufenweise angeordnet ist, eine Versammlung von Menschen mit einer wahren Leidenschaft für die Künste - und man bekommt eine sehr schwache Vorstellung von diesem Konzert“ (148, 100).

1824 fand im Haus von A. I. Kologriwow ein musikalischer Abend statt, bei dem Mitglieder der Familie des Eigentümers, Amateure und eingeladene Berufsmusiker für das Publikum auftraten. Auf dem Programm standen die Violinvariationen von Lafont, das Mayseder-Quartett und das Meinhard-Quintett (der Cellopart wurde von Matw. J. Wielgorski brillant gespielt).

Unter den St. Petersburger Konzerten dieser Zeit verdient ein Konzert, das am 25. März 1821 im Haus von G. R. Derschawin stattfand und an dem berühmte Amateurmusiker aus der Hauptstadtaristokratie teilnahmen - der Geiger A. F. Lwow, der Cellist Fürst N. B. Golizyn, der Komponist A. I. Lizogub und andere - besondere Aufmerksamkeit. Die Zeitschriften reagierten auf dieses Konzert mit ausführlichen Rezensionen ⁵⁴.

⁵⁴ Zu diesem Konzert siehe: „Notizen des Vaterlandes“, 1821, Teil 6, Nr. 12, S. 99-103; „Sohn des Vaterlandes“, 1821, Teil 68, Nr. 14, S. 339-1341.

Das Konzert beinhaltete Mozarts Ouvertüre zur Oper „Don Giovanni“ (dirigiert von dem berühmten Komponisten Maurer), Spohrs Violinkonzert (Solist A. F. Lwow), Arien von Farinelli und Portogallo (Portugal) (gesungen von R. M. Blandowa) und das Klavierkonzert von Dussek (gespielt von J. S. Uwarowa und A. P. Titowa). Zum Abschluss des Konzerts führten alle Teilnehmer das Finale des ersten Teils von

Haydns Oratorium "Die Schöpfung der Welt" auf, an dem als Solisten J. N. Lwowa, A. M. Dubenski, A. F. Skaloi, der spanische Konsul G. Zea de Bermudetz und N. P. Schukow teilnahmen. Die Aufführung wurde von einem Chor aus Sängern von A. M. Dubenski und Orchestern von W. A. Wsewoloschski und P. I. Juschkow begleitet.

In den 1820er Jahren wurden regelmäßig „musikalische Vormittage“ von der berühmten polnischen Pianistin M. Szymanowska organisiert. An diesen Konzerten nahm auch der junge M. I. Glinka teil, dessen Ruhm als bemerkenswerter Pianist und Komponist in St. Petersburg fest etabliert war.

Zur gleichen Zeit blühte in Moskau die berühmte literarische und musikalische Salonmäzenin, die „Königin der Musen und der Schönheit“, Fürstin S. A. Wolkonskaja. Von 1824 bis 1829 fanden in ihrem Haus ständig literarische Lesungen, Konzerte und sogar Aufführungen von italienischen Opern statt. Wolkonskajas Salon wurde von den größten Dichtern Russlands besucht - Puschkin, Delwig, Wenewitinow, Baratynski, Jasikow, Koslow und Mizkewitsch traten dort regelmäßig auf. Puschkins Freund P. A. Wjasemski schrieb: „Ihr Haus war wie ein magisches Schloss einer musikalischen Fee: ein Fußtritt auf der Schwelle - Klangkonsonanzen, auf was auch immer man berührt - tausend Worte werden harmonisch antworten. Dort sangen die Wände, dort Gedanken, Gefühle, Gespräche, Bewegungen - alles sang“ (zitiert nach: 10, 175). Die Herrin des Hauses selbst hatte ein herausragendes musikalisches Talent. Sie war eine hervorragende Sängerin mit einer seltenen schönen Altstimme, und auch das Komponieren war ihr nicht fremd: sie schrieb Kantaten, Romanzen und unternahm sogar Versuche, eine Oper zu komponieren. Viele berühmte Musiker traten in ihrem Salon auf, darunter der Komponist und Pianist I. I. Genischta, der der schönen Hausherrin zahlreiche Romanzen widmete, darunter eine große Solokantate „Das Tageslicht erlosch“ nach Puschkins Worten, die in Anwesenheit des Dichters aufgeführt wurde. Später, in der zweiten Hälfte der 1820er Jahre, war das Haus der Wolkonskaja immer eines der wichtigsten Zentren des kulturellen und künstlerischen Lebens in Moskau.

Aber im Allgemeinen wurde das Musikleben in der beschriebenen Zeit immer vielfältiger und ging weit über die privaten Salons hinaus. In allen größeren russischen Städten war die Aufführungspraxis in Bildungseinrichtungen - Universitäten, Instituten, Lyzeen und Internaten - weit verbreitet. Als Beispiel können nicht nur die größten Universitäten in Moskau und St. Petersburg dienen, sondern auch die Universität Charkow, wo es Musikklassen unter der Leitung von Meister Witkowski gab. Odessa und Kiew wurden zu bedeutenden musikalischen Zentren - in diesen Städten entwickelte sich das Konzertleben zusehends; Musikliebhaber machten sich mit den Werken von Bach und Händel, Mozart und Beethoven, mit neuen Komponisten Russlands und Westeuropas vertraut, die bis dahin noch nicht bekannt waren. Und so bedeutsam die einzelnen Phänomene des Musiklebens der vergangenen zwei Jahrzehnte auch waren, so war es doch die dekabristische Periode der zwanziger Jahre, die damals einen besonders bemerkenswerten Fortschritt in der Aufführungspraxis, ein besonders komplexes und lebendiges Bild von Bestrebungen schuf - von der rein äußerlichen, oberflächlichen Faszination für die modische Virtuosenmusik hin zu einer tiefgreifenden Beherrschung des klassischen Erbes, zum Verständnis der Polyphonie Bachs oder der Symphonik Beethovens.

Nicht weniger wichtig ist die allgemeine Tendenz zu ständigen Kontakten zwischen Berufs- und Amateurkreisen, die zu der Atmosphäre des „rasenden Musizierens“ führte, über die M. I. Glinka in seinen „Notizen“ schrieb. Es ist unmöglich, sich nicht daran zu erinnern, dass Glinka selbst und seine Zeitgenossen Aljabjew, Werstowski und Dargomyschski ihre schöpferischen und darstellerischen Talente in diesem

„Amateur“-Milieu ausgebildet haben. Nach Assafjews richtiger Definition ging in dieser Zeit „die sogenannte Salonmusik und die Hausmusik in ihren besten Seiten leicht und oft über ihre engen Grenzen hinaus und zog in den Konzertsaal ein“ (15, 210).

Ein anschauliches Zeugnis dieses Prozesses ist ein in der Geschichte der russischen Musikkultur denkwürdiges Wohltätigkeitskonzert in Moskau, das von Amateurmusikern zugunsten der von der Flutkatastrophe betroffenen Einwohner von St. Petersburg organisiert wurde. Es fand am 7. Dezember 1824 im Saal der Adelsversammlung statt und wurde von der Presse ausführlich behandelt. Ein edles öffentliches Ziel wurde hier mit den besten Aufklärungsaufgaben der russischen Musikkunst verbunden. Die hohe Professionalität der Darbietung, der ausgezeichnete Geschmack bei der Auswahl des Repertoires - all dies zeigte deutlich die aufklärerischen Tendenzen, die das Konzertleben in Russland vor der Dekabristenzeit prägten. Das Programm des Konzerts war vielfältig und umfangreich. Ebenso umfangreich war die gesamte „Aufführungsgruppe“, in der neben gewöhnlichen Amateuren so begabte Musiker wie Aljabjew, Werstowski, die Brüder Wielgorski und S. Wolkonskaja spielten. Der erste Teil des Konzerts wurde mit Mozarts Overtüre zur Oper „Die Zauberflöte“ eröffnet. Danach wurde die Kantate „Lied der Pilger“ von S. Neukomm aufgeführt, an der die Fürstin S. A. Wolkonskaja, Fürstin A. I. Trubezkaja, die Grafen Michail und Matwej Wielgorski, A. A. Aljabjew, A. N. Werstowski, N. P. Gedeonowa, F. I. Bartenewa, K. A. Rachmanowa, A. K. Schoten, Graf und Gräfin Ricci; begleitet auf zwei Harfen von J. S. Uwarowa (Schwester des Dekabristen M. S. Lunin) und dem Komponisten Dewitte. Dieselbe J. S. Uwarowa spielte mit dem Steibelt-Chor ein virtuoses Rondo mit dem Titel „Bacchanalia“, ein in Musikerkreisen bekannter Amateursänger, Graf Ricci, sang eine Arie aus Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“. Mit „unnachahmlicher Kunst“ wurde Dewittes Box-Konzert aufgeführt, und schließlich sangen das Ehepaar Ricci und die Brüder Wielgorski ein Quartett mit Chor aus Rossinis Oper „Semiramide“.

Im zweiten Teil dieses großartigen Konzerts erklangen Webers Overtüre zum „Freischütz“ und ein Quartett aus Rossinis „Die Dame vom See“, ein Konzert von Hummel und ein Gesangsduett von Guglielmi. Die Auftritte von Matw. Wielgorski, der die Polonaise von Romberg auf dem Cello spielte, und S. Wolkonskaja, die die schwierigste Arie aus Rossinis „Tancredi“ vortrug. Das letzte Konzert war das Moscheles-Konzert, gespielt von der Pianistin J. P. Oserowa, gefolgt vom Chor aus dem „Freischütz“ mit den Wielgorskis, Aljabjew, Werstowski und allen Künstlern, die zuvor aufgetreten waren. Das große Orchester, das an diesem Konzert teilnahm, bestand aus Musikern aus Apraksins und Teplows eigenen „Kapellen“. „Die Partitur des gesamten Gesangs mit dem Orchester wurde von Morini dirigiert“, und das Orchester wurde vom Kapellmeister des Moskauer Theaters F. Scholz dirigiert⁵⁵.

⁵⁵ „Moskauer Wedomosti“, 1824, 13. Dezember, S. 3370-3371.

Natürlich war dieses brillante und auf seine Weise „historische“ Konzert nur eine der Manifestationen der russischen Aufführungspraxis in den 1820er Jahren. Dennoch verbinden viele Merkmale dieses musikalische Ereignis mit der gesamten Ästhetik der bedeutenden Zeit vor Glinka: es gab ein unzweifelhaftes Interesse an den Klassikern (Mozart), eine wachsende Neigung zur romantischen Kunst (Weber), die Beherrschung der Virtuosität (Moscheles, Hummel) und vor allem die Gründung einer russischen nationalen Aufführungsschule.

Es ist kein Zufall, dass die Periode der 1820er Jahre seit jeher die Aufmerksamkeit der Historiker der russischen darstellenden Kunst auf sich gezogen hat, von denen wir hier A. D. Alexejew, A. A. Nikolajew, W. I. Musalewski und W. A. Natanson. Zu dieser Zeit wurden die Grundlagen des nationalen Aufführungsstils gelegt und seine zukünftige Blüte vorbereitet. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch in engen Grenzen gehalten, deckt das russische Konzertleben allmählich immer weitere Bereiche ab - nicht nur die im 18. Jahrhundert populärsten Gattungen der Romantik und der Oper, sondern auch den Bereich der Instrumental-, Kammer- und symphonischen Musik. Die volle Entfaltung dieses breiten Zweigs der russischen Musikkunst erfolgte erst viel später. Aber gerade der Prozess der Bereicherung der Gattungssphäre und der festen Etablierung professioneller Traditionen war zweifellos eine Garantie für eine große Zukunft der nationalen Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts.

GEDANKEN ÜBER MUSIK

Das erste Viertel des 19. Jahrhunderts war eine Zeit außerordentlicher Aktivität des künstlerischen Denkens, in der die Fragen der Literatur und der Kunst den größten Teil der gebildeten russischen Gesellschaft beschäftigten. Viele drängende Probleme der Moderne wurden damals durch die Kunst erfasst, die zu einem besonderen Brennpunkt der Brechung verschiedener ideologischer Strömungen wurde. Daraus ergab sich die Notwendigkeit, eine Literatur- und Kunstkritik zu schaffen, die auf einem bestimmten ästhetischen System mit klaren Kriterien und Prinzipien beruht.

Die russische Kunstkritik des frühen 19. Jahrhunderts war in ihrer Entstehung synkretistisch; die Probleme der Literatur, des Theaters und der „schönen Künste“ waren noch nicht differenziert. Im Mittelpunkt standen allgemeine ästhetische Fragen: das Bewusstsein für die Identität der russischen Kultur, die Suche nach einer nationalen Sprache, einem Stil und Formen. Die Kritiker waren Dichter, Dramatiker, zahlreiche „aufgeklärte Dilettanten“ - Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, Herausgeber von Zeitschriften, Schriftsteller, Liebhaber („Amateure“), die lebhaft auf die vielfältigen Phänomene des kulturellen Lebens reagierten und verschiedene Bereiche der kritischen Arbeit miteinander verbanden.

Im allgemeinen Entwicklungsstrom der Literatur- und Kunstkritik, die sich allmählich einen Platz in der Presse erobert und den Kreis ihrer Probleme findet, formt und entwickelt sich das musikkritische Denken.

Die ersten 25 Jahre des 19. Jahrhunderts können als die Geburtsstunde der russischen Musikkritik bezeichnet werden, die einen komplexen Prozess der Selbstdefinition und Abgrenzung von der Literatur- und Theaterkritik durchlaufen musste. Es gab eine intensive „Entwurfsarbeit“, die den Boden für die größten Phänomene der klassischen Periode bereitete: musikalische Interessen wurden erkannt und getrennt, aktuelle Probleme der Musikästhetik wurden aufgeworfen und entwickelt, und professionelle Kader von Musikkritikern wurden gebildet. Die besten Errungenschaften des musikalischen Denkens dieser „vorbereitenden“ Periode sind mit den ersten Reden in der Presse von herausragenden musikalischen und öffentlichen Persönlichkeiten verbunden - dem zukünftigen Begründer der wissenschaftlichen Musikwissenschaft in Russland W. F. Odojewski und dem berühmten Musikschriftsteller A. D. Ulybyschew.

Die Voraussetzungen für die Entstehung einer professionellen Musikkritik wurden im 18. Jahrhundert geschaffen. Neben einzelnen Spezialwerken zur Musik, die damals noch selten waren ¹, waren Urteile über die Kunst der Musik in Periodika weit verbreitet - Zeitschriften, die von den prominenten Vertretern der russischen Aufklärung A. P. Sumarokow, M. M. Cherskow, M. D. Tschulkow, F. A. Emin, N. I. Nowikow, I. A. Krylow und N. M. Karamsin veröffentlicht wurden.

¹ Zu nennen sind „Notizen über die Musik in Russland“ von Jakob Schelin (1770), Abhandlungen von E. Bulgaris „Über die Wirkung und Nützlichkeit der Musik“ (1772) und J. Chr. Hinrichs „Die Anfänge, Erfolge und der gegenwärtige Stand der Hornmusik“ (1796), „Projekt über den Druck des altrussischen Krjuki-Noten-Gesangs“ von einem unbekanntem Autor, Abhandlung von N. A. Lwow „Über den russischen Volksgesang“ (1790).

Die verschiedenen Arten von Zeitschriften behandelten verschiedene Aspekte des russischen Musiklebens auf ihre charakteristische Weise.

Seriöse Veröffentlichungen akademischer Art enthalten Artikel abstrakt-theoretischen Charakters, die das Wesen der musikalischen Kunst, ihre Wirkung auf den Menschen und die Einordnung der Musik in das System der wissenschaftlichen Erkenntnis interpretieren ².

² Zum Beispiel: J. Schtelin, „Historische Beschreibung dieser theatralischen Handlung, die Oper genannt wird“ („Notizen zu Wedomosti“, 1738, Teil 17-49, 27. Februar - 19. Juni); „Brief über die Wirkung der Musik im menschlichen Herzen“ („Monatliche Abhandlungen, zum Nutzen und zur Unterhaltung dienend“, 1756, Juli); „Frederik Palmquist Geschichte der Musik“ (ebd., 1760, April); „Über Musik“ („Podschtschina“ (*Alltagsleben*), 1769, 24. März); „Über den Ursprung, die Eigenschaften und den Zweck der Musik“ („Lesungen für Geschmack, Verstand und Gefühle“, 1791, Teil 4, S. 283).

Allgemeine Fragen der Musiktheorie und -ästhetik werden hier auf der Grundlage der Nachahmungslehre und der dem Klassizismus eigenen Affektenlehre entwickelt. Sie sind gekennzeichnet durch den Rückgriff auf antike Systeme, mythologische Namen und Legenden über die Wunderkraft der Musik zur Heilung von Krankheiten und zur Zähmung menschlicher Leidenschaften und der Naturelemente.

Ende der 1760er und Anfang der 1770er Jahre hielt die Musik in den russischen satirischen Publikationen Einzug. Musikalische Darstellungen wurden zu einem der wirksamsten Mittel der Gesellschaftssatire, um die oberflächliche Bildung des russischen Adels und die wahre Leibeigenschaft der Kunstmäzene - der Besitzer von Haustheatern - anzuprangern sowie den sozialen Status russischer Musiker zu enthüllen.

In den 1770er Jahren, mit der Geburt des Genres der russischen komischen Oper, wurde das kritische Denken über die Oper als solche und die Legitimität einer neuen Richtung im russischen Operntheater geweckt³.

³ Die Besprechung von M. Popows komischer Oper „Anjuta“ durch N. I. Nowikow („St.-Petersburger Wissenschaftliches Bulletin“, 1777, Nr. 2, S. 61-64) ist allgemein bekannt.

Am bedeutendsten waren die Auftritte von I. A. Krylow und P. A. Plawlizikow in den satirischen Zeitschriften Ende der 1780er und Anfang der 1790er Jahre⁴.

⁴ Siehe die Zeitschriften „Der Morgen“ (1782), „Die Geisterpost“ (1789) und „Der Zuschauer“ (1792).

In den 1790er Jahren, beginnend mit der Veröffentlichung von N. M. Karamsins „Moskauer Journal“ (1791), erschienen in russischen Zeitschriften regelmäßig Berichte über Opernproduktionen in Europa. In denselben Jahren begann Karamsin mit der Veröffentlichung von Briefen eines russischen Reisenden, die seine Eindrücke von den Ereignissen des europäischen Musiklebens enthalten und von dem Autor mit einem hohen Grad an Reife des musikkritischen Denkens kommentiert werden⁵.

⁵ Charakteristisch für die Zeit ist die „edle Sensibilität“ des sentimentalistischen Schriftstellers bei der Wahrnehmung musikalischer Werke: „Ich weinte vor Bewunderung <...> Nie hat mich etwas so bewegt wie Händels Messias. Sowohl traurig als auch freudig, sowohl prächtig als auch empfindsam“ (97, 524-525).

Dem „Moskauer Journal“ folgte die Zeitschrift „Magazin für englische, französische und deutsche neue Mode“, die begann, Berichte über das Musikleben im Ausland zu veröffentlichen. So entstand allmählich die musikalische Chronik und mit ihr das Genre der Rezension. In den 1790er Jahren drangen Artikel mit Informationen über ausländische Komponisten auch in die russische Presse ein⁶.

⁶ Sie sind im „Historischen Wörterbuch oder reduzierte Bibliothek“ für 1791 und 1792 und in den „Taschenbüchern für Musikamateure“, herausgegeben von I. D. Gerstenberg in den Jahren 1795 und 1796, abgedruckt.

Eines der wichtigsten Themen in den publizistischen Reden der russischen Aufklärer des späten 18. Jahrhunderts war die Frage nach der Originalität der russischen Nationalkultur. In engem Zusammenhang mit diesem Problem begann das Studium des russischen Volksliedes, und es entwickelten sich Ansichten über das Lied als Ausdruck der geistigen Struktur des Volkes.

A. N. Radischtschews Ausdruck über die „Stimmen der russischen Volkslieder“ als „Bildung der Seele“ des russischen Volkes wurde zum Lehrbuch (172, 229). Die erste ernsthafte Untersuchung der russischen musikalischen Folklore war N. A. Lwows Vorwort zu seiner „Sammlung russischer Volkslieder“ (1790). Gleichzeitig wurde das Interesse an ausländischer Folklore geweckt: Informationen über die Musik der Völker, die Russland bewohnten, finden sich beispielsweise im Hauptwerk von I. G. Georgi (46); über die nationale Musik „exotischer“ Völker - Chinesen, Perser, Türken - wird in zahlreichen Zeitschriftenartikeln dieser Zeit berichtet (siehe: 117, 294-295).

Am Ende des 18. Jahrhunderts erschienen die ersten Studien über altrussische Musik. Dazu gehören der „Historische Diskurs über den altchristlichen liturgischen Gesang im Allgemeinen und über den Gesang der russischen Kirche im Besonderen“ (1799) von E. Bolchowitinow und das „Projekt über den Druck des altrussischen Krjuki-Noten-Gesangs“ eines unbekanntem Autors (1800). Das letztgenannte Dokument ist eines der interessantesten Denkmäler des russischen Musikdenkens dieser Zeit. Der Autor ist besorgt über den Verlust des nationalen Ursprungs, der mit der Entstellung der Denkmäler der altslawischen Kirchenmusik einhergeht, und fordert die Schaffung einer eigenen Musiksprache auf der Grundlage der

Restaurierung und des Studiums des altrussischen Gesangs. Er sieht die Ursprünge der nationalen Identität im Reichtum der russischen Sprache und in den Traditionen der altrussischen Musik (164, 22).

Ende des 18. Jahrhunderts waren damit die wichtigsten Richtungen des russischen Musikdenkens zu Beginn des nächsten Jahrhunderts umrissen. Das Problem der Originalität der russischen Musik und vor allem der Oper; das Problem der Schaffung einer nationalen Musiksprache auf der Grundlage des Studiums von Volksliedern und Denkmälern der altrussischen Musik; das Problem des Wesens der Musikkunst und ihrer Bedeutung.

Die Veröffentlichungen des aufklärerischen Satirikers Krylow und des Sentimentalisten Karamsin umrissen die Hauptaspekte der Entwicklung der Kunstkritik, einschließlich der Musikkritik - publizistisch und ästhetisch. Sie sind untrennbar miteinander verbunden, unterscheiden sich aber in ihrer Ausrichtung: während die erste sich hauptsächlich mit sozialen und öffentlichen Problemen befasst, konzentriert sich die zweite auf künstlerische Fragen.

Der Entstehungsprozess der russischen Kunstkritik war eng mit der intensiven Entwicklung des Journalismus verbunden. In den Zeitschriften des frühen 19. Jahrhunderts erschienen zahlreiche Artikel über die Aufgaben und ästhetischen Grundlagen der professionellen Kritik, ihre Bedeutung, ihren Gegenstand, ihre Gattungen und die Prinzipien der Polemik. In den 1820er Jahren verfügten die meisten Zeitschriften bereits über spezielle kritische Abteilungen, in denen Veröffentlichungen mit charakteristischen Titeln wie „Ansichten“, „Etwas“, „Kritik“, „Antikritik“ und „Brief an den Verleger“ veröffentlicht wurden. Die Polemik in den Zeitschriften ging oft über die Grenzen rein literarischer Debatten hinaus, der Kampf der Meinungen und Geschmäcker mündete in den Kampf verschiedener sozio-politischer Strömungen der russischen Gesellschaft. Unter diesem Gesichtspunkt kann man zwischen der dekabristischen Kritik, der Kritik der offiziellen Konservierung und der eher neutralen philosophischen Kritik unterscheiden.

Die Mehrzahl der Zeitschriften hatte keine klare Ausrichtung. Am fortschrittlichsten waren die Zeitschriften „Sohn des Vaterlandes“, „Newski-Zuschauer“, „Wettstreit der Aufklärung und Wohltätigkeit“ („Schriften der Freien Gesellschaft der Liebhaber der russischen Literatur“), „Moskauer Telegraf“, die Almanache „Polarstern“ von Bestuschew und Rylejew, „Mnemosyne“ von Küchelbecker und Odojewski, „Russkaja Starina“ (*Russische Antike*) von Kornilowitsch und die Zeitung „Der Russische Invalide“, die von dekabristischen Ideen beeinflusst waren. Die Regierungszeitschriften verfolgten hauptsächlich die Ideologie der offiziellen Nationalität in der Kunst.

Unter den Bedingungen der heftigen Polemik verschiedener literarischer und gesellschaftlicher Gruppierungen wird das Verständnis zeitgenössischer kultureller Prozesse zu einer immer dringlicheren Aufgabe.

Eines der zentralen Themen der russischen Zeitschriften der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts war die Notwendigkeit, eine professionelle, mit wissenschaftlichen Methoden zur Analyse künstlerischer Phänomene ausgestattete Kritik zu schaffen. Aufgeklärte Persönlichkeiten traten mit einer scharfen Verurteilung des dilettantischen Niveaus der Artikel über die Musikkunst auf und machten sich im Druck über die oberflächlichen Urteile des Publikums lustig. Es erschienen Feuilletons in der Tradition der Krylow-Satire, die in speziellen Rubriken veröffentlicht wurden, die der Kritik an bestimmten Lastern des „öffentlichen und privaten Lebens“ unter dem Titel „Sittliches“⁷ gewidmet waren.

⁷ Erwähnenswert ist z. B. M. K. Sagoskins Feuilleton „Kenner, oder die Geschichte eines Tages“, das den Snobismus der weltlichen Musikliebhaber anprangert, die das Spiel der Pianisten Steibelt und Field ignorant und kategorisch beurteilen („Wächter des Nordens“, 1817, Teil 1, Nr. 2, S. 41-46).

Musikalische und satirische Sketche haben oft eine sozialkritische Ausrichtung. Die Publizistik von W. F. Odojewski ist durchdrungen vom Pathos der Verurteilung des „adliger Plebs“⁸ - der aristokratischen Öffentlichkeit, die keine eigene Meinung hat und alles Fremde blindlings anbetet.

⁸ Ein Ausdruck, den Odojewski in seinen satirischen Beschreibungen der gesellschaftlichen Sitten immer wieder verwendet.

1823 erschien im „Europäischen Boten“ sein Feuilleton „Tage des Ärgernisses“ - eine bissige Satire im Geiste der dekabristischen Reden, die sich über die Unaufrichtigkeit und Ignoranz der weltlichen Musikliebhaber lustig macht: „Einige haben gehört, dass man die italienische Musik bewundern muss - und deshalb bewundern sie sie; andere, weil ein guter Ton eine solche Bewunderung erfordert; in der Tat sterben die meisten von ihnen an Langeweile“ (142, 108).

Odojewski sah es als seine wichtigste Aufgabe an, die oberflächlichen Meinungen von „selbsternannten Kennern“ oder „Amateur-Ignoranten“ zu bekämpfen und eine ernsthafte Einstellung zur Musik zu fördern, die „durch ein tiefes Studium der Kunst“ und „eine glühende, selbstlose Leidenschaft für sie“ genährt wird (141, 87-88). Er misst der Musikkritik große Bedeutung bei, stellt hohe Anforderungen an ihre wissenschaftliche Gültigkeit, ihr Prinzip und ihre Unparteilichkeit und verspottet gnadenlos die Manifestationen von Inkompetenz und Ignoranz in der Presse, in populären Publikationen wie P. Schalikows „Damen-Journal“ oder Bulgarins „Nordbiene“.

Eine der frühesten uns bekannten Reden, die das Kriterium der Professionalität in der Musikkritik aufstellte, stammt von Gustav Hess de Calve⁹, der 1819 einen polemisch zugespitzten Artikel „Über das Theater“ veröffentlichte.

⁹ Gustav Gustawowitsch Hess de Calve - Pianist, Komponist, Dirigent, Konzertveranstalter; Doktor der Philosophie an der Ethnisch-Polnischen Fakultät der Universität Charkow; korrespondierendes Mitglied der Freien Gesellschaft der Liebhaber russischer Literatur; Mineraloge, leitendes Mitglied der Bergbaudirektion der Lugansker Gießerei; Autor der Bücher „Theorie der Musik, oder Abhandlung über diese Kunst...“ (Charkow, 1818) und „Behandlung von Krankheiten durch Musik“ (Moskau, 1862). (Charkow, 1818) und „Behandlung von Krankheiten durch Musik“ (Moskau, 1862).

In einem scharfen Angriff auf den selbstgefälligen Dilettantismus von J. M. Filomafitski, einem der Herausgeber der Charkower Zeitschrift „Ukrainisches Bulletin“, der kritische Rezensionen abgab, argumentierte Hess de Calve, dass nur ein gebildeter Musiker das Recht habe, ein musikalisches Werk zu beurteilen¹⁰.

¹⁰ "Nicht alle Musik ist gut, nur weil das unerfahrene Ohr sie gutheißt <...> Vor dem Kenner werden nur Fehler nicht verborgen" (49, 330).

Filomafitski, der von der Richtigkeit seiner Kunstauffassung fest überzeugt war, erhob Einspruch¹¹.

¹¹ „...Es ist sogar eine seltsame Sache; dass in unserem Zeitalter... in die Musik eine Art von Weisheit einführt, die der deutschen Philosophie ähnlich ist...“ (209, 100).

In der Folge entsteht in der russischen Presse die erste, wenn auch kurzlebige Polemik über die Musikkritik selbst.

Nach den Anforderungen der klassizistischen Ästhetik ist das Maß der Schönheit ein bestimmter „allgemeiner Geschmack“. Viele Kritiker des frühen 19. Jahrhunderts, die diese abstrakte Kategorie mit konkreter und sozialer Bedeutung füllten, predigten, dass es für einen wahren Künstler unmöglich sei, dem „allgemeinen Geschmack“ des Publikums zu gefallen, und schrieben mit Empörung über den Mangel an echter Professionalität, dem notwendigen Wissen, originellen Ideen und wahrem Gefühl unter den Komponisten. Die Kritiker waren überzeugt, dass die Komponisten nicht von Eitelkeit, sondern von einer tiefen Verantwortung gegenüber dem Publikum beherrscht werden sollten, da sie dazu aufgerufen waren, dessen Geschmack zu erziehen und durch die „Bildung der Seelen“ den moralischen Charakter der Epoche zu beeinflussen¹².

¹² „...Der eine wird das Vaudeville verfälschen, der andere die Musik; und hier stehen zwei Namen auf dem Spielplan, die für die Nachwelt so aussehen! <...> Und zu unseren Herren Komponisten sagen wir: ‚Gnädige Herren! Wenn Sie eine Neigung zur Musik haben, wird es für Sie von Vorteil sein, zu wissen, dass <...> die Musik ihre eigenen Regeln hat und ein Studium erfordert wie jeder andere Zweig des menschlichen Wissens“ (206, 548-650).

Die inhaltslose Unterhaltung, der oberflächliche und rücksichtslose Gebrauch gewisser „modischer“ Techniken¹³ werden scharf kritisiert.

¹³ „Eine Tonart mit 6 „b“, einem Takt im 6/8-Takt und tiefen Noten für Blasinstrumente bringt keine Melodie oder Harmonie hervor, wenn man keine Gedanken hat. <...> Die Blasinstrumente ... quaken wie wilde Enten. Und wozu? denn in der berühmten Overtüre „Der Freischütz“ spielen die Oboen und Klarinetten einen tiefen Ton, der den Effekt erzeugt!“ (206, 550).

Hess de Calve ärgerte sich über den „schlechten Geschmack“ nicht nur der adligen Musikliebhaber, sondern auch der beim weltlichen Publikum beliebten Virtuosen, die er wie Odojewski verächtlich „Plebs“ nannte (50, 218, 219). Die fortschrittliche Kritik beharrte zunehmend auf der Idee, dass Musik „ohne vorheriges, spezielles Studium und Wissen nicht beurteilt werden kann“ (140, 103). Ende der 1820er Jahre war dieser Standpunkt nicht nur anerkannt, sondern wurde zur Mode und fand sogar Eingang in das berüchtigte „Damen-Journal“¹⁴, was auf einen Anstieg des öffentlichen Musikgeschmacks hinweist.

¹⁴ Siehe z.B. den Artikel „Gespräch über Musik“ von A. Tirolski („Damen-Journal“, 1828, Teil 22, Nr. 7, S. 23-28).

Die Autoren der kritischen Essays beginnen, über die Entwicklung wissenschaftlicher Methoden zur Analyse von Musikwerken nachzudenken. „Das größte Vergnügen nach dem, das uns ein bemerkenswertes Kunstwerk selbst bereitet, ist zweifellos die Möglichkeit, uns selbst Rechenschaft darüber zu geben, was es ist, das uns <...> bei der Erforschung der Gründe so gefesselt hat...“ - schrieb

A. D. Ulybyschew (205, 314). Dies erfordert tiefe Kenntnisse der Musiktheorie und eine relative Unabhängigkeit von der vorherrschenden „allgemeinen Meinung“. Gegen Ende des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts erkannte die Kritik die Notwendigkeit, eine Musikwissenschaft zu entwickeln.

Der Beginn des 19. Jahrhunderts ist nicht nur durch die Herausbildung einer professionellen Kritik gekennzeichnet, sondern auch durch das Aufkommen romantischer Tendenzen innerhalb dieser Kritik. Da die Literatur- und Kunstkritik in der allgemeinen Kunsttheorie eng mit der Philosophie und der Ästhetik verbunden ist, wird sie zu einem wirksamen Wegweiser für die Strömungen der Romantik in Russland. Die allmähliche Durchsetzung romantischer Kunstauffassungen verschafft der Musik einen herausragenden Platz in den ästhetischen Theorien. In dieser Hinsicht scheint es angebracht, die Hauptrichtungen des ästhetischen Denkens in Russland im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts kurz zu charakterisieren.

Im Allgemeinen handelt es sich bei diesen Richtungen um den Klassizismus und die Romantik, die in ständiger Polemik zueinander standen und sich weiterentwickelten. Man muss unterscheiden zwischen den Anhängern des aufklärerischen Klassizismus, die sich auf die Traditionen der herausragenden Denker der russischen Aufklärung des späten 18. Jahrhunderts stützten, und den Anhängern der offiziellen Schutzideologie, die den Klassizismus in seiner theoretisch verkommenen, höfischen und hedonistischen Version verteidigten. Die Anführer dieser gegensätzlichen ideologischen Bestrebungen waren in den 1810er Jahren einerseits A. F. Mersljakow und andererseits A. S. Schischkow¹⁵.

¹⁵ A. F. Mersljakow - Dichter, Übersetzer, der größte Kritiker und Kunsttheoretiker, (Professor der Abteilung für russische Rhetorik und Poesie an der Moskauer Universität, Mitglied vieler literarischer Gesellschaften. A. S. Schischkow - Leiter der epigonalen Richtung der Archaisten, Gründer der „Konversation der Liebhaber des russischen Wortes“.

In den frühen 1820er Jahren wurden die ästhetischen Ansichten einiger „Klassizisten“ unter dem Einfluss der neuen - romantischen - Ästhetik jedoch im Wesentlichen eklektisch. Diese Widersprüchlichkeit war für viele Kritiker jener Zeit charakteristisch, so auch für Mersljakow.

Die Romantik war auch innerlich heterogen und vereinte mehrere Strömungen. Die Frühromantik von Schukowski und Batjuschkow hatte kein klares theoretisches Programm, zeigte sich aber deutlich in ihrem poetischen Werk, das zweifellos einen fruchtbaren Einfluss auf die Entwicklung der russischen Kunst, einschließlich der Musik, hatte. Eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der Probleme der Ästhetik und Kunstkritik kommt den Vertretern der russischen philosophischen Romantik unter der Leitung von W. Odojewski und D. Wenewitinow zu.

Ab der zweiten Hälfte der 1810er Jahre rückte die dekabristische Kritik in den Mittelpunkt des gesellschaftspolitischen und kulturellen Lebens in Russland. Die Dekabristen standen unter dem Einfluss der Gesellschaft der Liebhaber der russischen Literatur (einem halblegalen Zweig des Wohlfahrtsverbandes), der literarischen Gesellschaften „Arsamas“ und „Grüne Lampe“ sowie der fortschrittlichsten Zeitschriften. Die Bedeutung der Ideologie der Dekabristen und ihrer Kritik für die Entwicklung der russischen Literatur und Kunst kann kaum überschätzt werden.

Das ästhetische Programm der Dekabristen, das in den Schriften von A. A. Bestuschew, K. F. Rylejew, W. K. Küchelbecker und den ihnen nahestehenden Literaten P. A. Wjasemski, A. D. Ulybyschew und O. M. Somow zum Ausdruck kommt, ist weder klassizistisch noch romantisch im engeren Sinne. Romantisch in der Politik und in ihrem eigenen Leben, blieben sie in ihrer Arbeit Rationalisten. Indem sie das Bürgertum und die hohe Kunstideologie in den Vordergrund stellten, waren sie direkte Erben der russischen Aufklärung und entwickelten gleichzeitig historisch fortschrittliche Bestimmungen der Ästhetik der Romantik. Das bewusste Bestreben, die Grenzen beider Schulen zu überwinden, kam am anschaulichsten bei Rylejew zum Ausdruck: „In der Tat gibt es weder eine klassische noch eine romantische Poesie, sondern es gab, gibt und wird eine wahre, ursprüngliche Poesie geben, deren Regeln immer dieselben waren und sein werden“ (182, 586). Diese wahre Poesie „unterscheidet sich nur in Inhalt und Form, die ihr in den verschiedenen Jahrhunderten durch den Zeitgeist, den Grad der Aufklärung und die Lage des Landes, in dem sie entstanden ist, gegeben werden“ (182, 588).

Solche Ansichten führten die russische Ästhetik zum Konzept des kritischen Realismus. Die realistische Ästhetik, deren Elemente bereits in den 1820er und 1830er Jahren in den Reden der Dekabristen, N. I. Nadeschdin, A. S. Puschkin, N. W. Gogol, N. W. Stankewitsch und schließlich W. G. Belinski zu finden sind, entstand in der Atmosphäre einer heftigen Polemik zwischen „Klassizisten“ und „Romantikern“.

Der Einfluss der vorherrschenden ästhetischen Ansichten auf die Entwicklung des Denkens über Musik ist natürlich und vielschichtig. Eine besondere Rolle bei der Herausbildung der Musikkritik und -ästhetik spielten in dem betrachteten Zeitraum die Vertreter der russischen philosophischen Romantik. Den Grundstein für diese Strömung legte eine Gruppe junger Studenten der Moskauer Universität – „Archiv-Jugendliche“, die 1823 die „Gesellschaft der Philosophie“ gründeten - D. W. Wenewitinow, W. F. Odojewski, A. I. Koschelew, I. W. Kirejewski. Zu ihnen gesellten sich A. I. Galitsch, N. A. Melgunow, S. P. Schewyrew und M. P. Pogodin.

„Die Philosophen“ versuchten, die Kunstkritik auf ein solides wissenschaftliches Fundament zu stellen, um sie, wie Wenewitinow es ausdrückte, „auf einen bestimmten Gedanken zu gründen“ (33, 198). Viele von Odojewskis Reden sind von der Forderung durchdrungen, die Kritik evidenzbasiert, systematisch und mit klaren Ausgangsprinzipien zu gestalten. Odojewski wollte eine universelle Theorie der Kunst schaffen, die alle ihre Phänomene von einem einzigen Standpunkt aus erklären könnte. Trotz erheblicher grundsätzlicher Differenzen mit den Dekabristen in einer Reihe von Fragen standen die Dekabristen ihnen in vielerlei Hinsicht nahe - zum Beispiel in ihrem Verständnis der Aufgaben der zeitgenössischen russischen Kunst, in der aufklärerischen Ausrichtung ihrer Aktivitäten, im Eintreten für die aktive Lebensposition eines jeden aufgeklärten Mitglieds der Gesellschaft¹⁶.

¹⁶ „...Es ist die Pflicht eines jeden Menschen, nach besten Kräften und Fähigkeiten das Gemeinwohl in dem Kreis zu fördern, den das Schicksal für ihn bestimmt hat - die Pflicht eines jeden denkenden Bürgers, entschieden für das Wohl des Volkes zu handeln, dem er angehört“, schrieb Wenewitinow 1824 (33, 609-610).

Die Verbindung zwischen den „Philosophen“ und dem Dekabrismus zeigt sich in der Zusammenarbeit zwischen Odojewski und Küchelbecker, die gemeinsam den Almanach „Mnemosyne“ (1824-1825) herausgaben.

Die Philosophen der Romantik, die eine einheitliche Kunsttheorie anstrebten, räumten der Musik einen wichtigen Platz darin ein. Die ersten professionellen

Musikkritiker - Odojewski, Melgunow, Botkin und Newerow - stammten aus diesem Milieu.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts änderten sich im Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung des ästhetischen Denkens die Vorstellungen über den Zusammenhang zwischen den verschiedenen Arten von Kunst, es wurden ästhetische Kategorien formuliert und wissenschaftliche Kriterien für die Bewertung von Kunstwerken entwickelt¹⁷.

¹⁷ Siehe die ästhetischen Abhandlungen von A. F. Mersljakow, P. E. Georgiewski, W. M. Perewoschtschikow, I. P. Woizechowitsch, A. P. Geцліеыч, T. O. Rogow, P. A. Nowikow, W. I. Grigorowitsch, L. G. Jakob, W. F. Odojewski, A. I. Galitsch und I. J. Kroneberg.

Die Klassizisten, die die Musik zu den Künsten zählten, gaben ihr einen Platz nach der Poesie, die im Zeitalter des Rationalismus als die stärkste in Bezug auf die Einflussnahme auf den Menschen angesehen wurde. Die Musik wurde als Nachahmung der Klänge der Natur verstanden, als edle Unterhaltung, die jedoch einen großen moralischen Einfluss ausübt.

Die russischen Aufklärer, die die Musik auf eine Stufe mit der Poesie stellten, gaben der Musikkunst eine tiefere Bedeutung¹⁸.

¹⁸ „Musik und Diktion sind zwei Schwestern“, schrieb Plawilschtschikow (156, 220).

A. N. Radischtschew lehnte die Vorstellung ab, die Musik entstehe durch die Nachahmung der Klänge der „lebendigen Natur“, und vertrat die Ansicht, sie sei „ein mit dem Gedanken verbundener Klang“, der „direkt in die Seele“ eindringe (171, 201). Der herausragende Denker der russischen Aufklärung bezog sich sowohl in seinen literarischen Werken als auch in seinen philosophischen Abhandlungen immer wieder auf die Musik und betrachtete die musikalische Harmonie - die „Ehrfurcht“ - als die vollendete Verkörperung der ästhetischen Harmonie als dialektische Entsprechung der „falschen Dinge“.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die Verbindung von rationalen und sensiblen Elementen im Verständnis der musikalischen Kunst charakteristisch, was sich beispielsweise in G. Hess de Calves „Theorie der Musik“ anschaulich manifestierte.

Bereits um 1800 veröffentlichten russische Zeitschriften übersetzte Artikel - meist aus dem Deutschen -, die eine rein romantische Definition der musikalischen Kunst gaben. „Musik ist immer ein Echo einer anderen Welt, einer magischen Welt, die wir weder genau verstehen noch fühlen können“, heißt es in der Notiz „Über die Oper“, die 1805 im „Nordischen Boten“ abgedruckt wurde (139, 20). In verschiedenen allegorischen Dialogen - eine gängige Form des ästhetischen Diskurses jener Zeit - liefern sich Musik und Poesie einen Streit um den Vorrang in der Welt des „Schönen“¹⁹, den die Romantiker schließlich zugunsten der Musik entscheiden.

¹⁹ Siehe z.B.: „Gespräch zwischen den Göttern (darüber, was mehr auf die Seele wirkt: Malerei oder Musik?)“. – „Europäischer Bote“, 1811, Teil 57, Nr. 11, S. 165-183; Stepanow A. Poesie und Musik. – „Werke der Gesellschaft der Liebhaber der russischen Literatur“, 1812, Teil 2, S. 59-69.

Das Problem des Verhältnisses von Musik und Dichtung gewinnt in der Romantik durch den Kult des geistigen Elements, als dessen höchste Verkörperung die musikalische Kunst proklamiert wird, durch die Entwicklung der Idee des

Gesamtkunstwerks und durch das Aufblühen der vokalen Gattungen eine besondere Bedeutung.

Die Musik erscheint den Romantikern als die innere Sprache der menschlichen Seele, die allein in der Lage ist, das „Unerklärliche“, „Unbegreifliche“ auszudrücken, und die im Prozess des künstlerischen und intuitiven Begreifens der Welt eine überragende Rolle spielt. Das romantische Konzept der musikalischen Kunst wird in einem Artikel eines unbekanntes Autors „Über die neueste Musik“, der 1820 in der Zeitschrift „Newski-Zuschauer“ gedruckt wurde, konsequent umrissen. Darin wird argumentiert, dass die Macht der Musik auf ihrer Fähigkeit beruht, „in uns unbegreifliche Empfindungen zu erregen, die jenseits der Grenzen der geistigen Welt bestehen. Sie ist die einzige Kunst, die einen „rein romantischen“ Charakter hat, denn die Musik „hat keine Verbindung mit dem Bestehenden, sondern tendiert zum Unbekannten, zu dem, was in der einzigen Vorahnung des Menschen liegt“ (153, 98). Während die Musik der „Alten“ „der Sklave der Poesie“ war, ist die moderne Musik „eine selbstherrliche, mächtige Kunst, deren Bereich unermesslich ist“. Das Wesen der romantischen Musik besteht darin, dass sie „unabhängig von der Poesie und der menschlichen Stimme allein durch Instrumente ebenso stark auf unsere Sinne einwirken kann ... Reine Instrumentalmusik, die auf keine Hindernisse stößt, die ihrem Flug im Wege stehen, zieht uns wie durch magische Kraft augenblicklich in die Gefilde des grenzenlosen, geheimnisvollen Reichs der Phantasie. Es gibt nichts Materielles, nichts Endgültiges...“ (153, 102).

Solche Ansichten über die Rolle der Instrumentalmusik waren dem jungen Odojewski eigentümlich. Das früheste seiner berühmten philosophischen und ästhetischen Werke ist die Abhandlung „Erfahrung der Theorie der schönen Künste mit besonderer Anwendung auf die Musik“, die in den Jahren 1823-1825 entstanden ist. Die heute nur noch in Skizzen erhaltene Abhandlung war zu ihrer Zeit eine sehr fortschrittliche Erscheinung, da sie die für ihre Zeit fortschrittliche Lehre Schellings popularisierte, aktuelle Probleme der Ästhetik aufzeigte und zu lösen versuchte und schließlich die Grundlagen der Musikwissenschaft in Russland legte. In der Überzeugung, dass den vielfältigen Phänomenen der Kunst, der Natur und der menschlichen Existenz notwendigerweise eine einzige, zentralisierende Idee zugrunde liegen muss, suchte Odojewski nach Analogien aller Art, die diese innere Einheit bestätigen sollten. Auf der Suche nach einer universellen Systematik entwirft er eine originelle Klassifizierung der Musikgattungen. Die reine Instrumentalmusik - kammermusikalisch und symphonisch - nimmt darin einen ähnlichen Platz ein wie die Musik selbst im System der Künste: sie ist eine innere „ideale Sphäre“, die „Musik der Musik“. Die Vokalmusik, die den Inhalt eines poetischen Textes wiedergeben soll, wird als „die Malerei der Musik“ bezeichnet. Die „bevorzugte Musik“ wird zur Oper erklärt, die die verschiedenen Künste unter der Vorherrschaft der Musik vereint²⁰.

²⁰ «In der Musik ... drei Abteilungen: 1. Die Musik der Musik besteht aus der Kameralistik-Musik, die in der Gleichgültigkeit drei musikalische Phänomene enthält, die in allen drei Abteilungen wiederkehren. Diese Erscheinungen sind: a. Kanon, b. Fuge, und die Gesamtheit von ihnen: c. Sonate oder Symphonie. 2. Die bildhafte Musik bildet die Lied-Kantate, in ihr auch 3 Abteilungen: a. lyrisches Lied - Hymne; b. episches Lied - Ballade; Zusammenfassung- c. Volkslied. 3. Die Poesie der Musik, oder Bühnenmusik, ist die Musik in der Hauptsache, oder die Oper" (149, 159).

In dieser frühen Abhandlung räumt Odojewski in Anlehnung an Schelling der Poesie noch den Vorrang im Bereich des „Schönen“ ein, in dem sich „die Plakativität des

abwechslungsreichen Moments der Malerei mit der tiefen, konsequenten, beständigen Wirkung der Musik“ verbindet, wodurch sie „die größte Wirkung hervorbringen wird“ (149, 159). Doch schon in den frühen 1830er Jahren erkannte Odojewski die Musik als höchste Form der Kunst an.

Die romantische Kritik, die mit dem klassizistischen Konzept der Nachahmung polemisierte, verabsolutierte die expressive Seite der Musik und betrachtete die Klangnachahmung als „unbedeutend“ und „entwürdigend“ für die geistigste aller Künste. Mit der Behauptung, ein wahres musikalisches Werk müsse vergeistigt sein und einen tiefen inneren Gehalt haben, entwickelten die Romantiker die Idee vom Wesen der musikalischen Kunst in die Richtung, die der große russische Aufklärer A. N. Radischtschew vorausgesagt hatte. Der „höchste Grad der Vollkommenheit“ in der Kunst, so Odojewski, wird erreicht, wenn „die Poesie mit der Philosophie verschmilzt“ (149, 161).

In den 1820er Jahren erschienen die ersten musikkritischen Reden von A. D. Ulybyschew²¹, der ebenfalls eine romantische Vorstellung von der Musikkunst hatte.

²¹ A. D. Ulybyschew (1794-1858) - Musikkritiker, Schriftsteller, Publizist, ab 1819 Mitglied der literarischen Gesellschaft „Grüne Lampe“, die dem dekabristischen Wohlfahrtsverband nahestand, Autor der ersten russischen Monographie über Mozart.

In seiner berühmten gesellschaftspolitischen Utopie „Der Traum“ (1819) erklärt er die Musik zur Kunst der idealen Gesellschaft der Zukunft, die „das erahnen lässt, was keine Sprache ausdrücken und nicht einmal die Phantasie schaffen kann“ (204, 289). Die Artikel über Webers Oper „Der Freischütz“ (1825) entwickeln die romantische Auffassung von der musikalischen Kunst, die „mit unserer gegenwärtigen Existenz nichts zu tun hat“ und „in einer Sprache, die nicht durch Worte ausgedrückt werden kann, all die geheimnisvollsten und am wenigsten definierbaren Dinge ausdrückt, die im menschlichen Herzen enthalten sind“ (205, 320).

Die wichtigste Errungenschaft der russischen Kritik des frühen 19. Jahrhunderts ist die Entwicklung des Problems der Nationalität in Literatur und Kunst. Das Interesse an der nationalen Folklore, den alten Legenden und dem Altertum erfasste damals Menschen mit unterschiedlichen Geschmäckern und Überzeugungen: man denke nur an die unterschiedliche ideologische Ausrichtung der Freien Gesellschaft der Liebhaber der russischen Literatur und der Konversation der Liebhaber des russischen Wortes. Eines der Ergebnisse des patriotischen Aufbruchs, der durch den Vaterländischen Krieg von 1812 ausgelöst wurde, war die Entwicklung von zwei gegensätzlichen Tendenzen im Verständnis der Nationalität und der Originalität der russischen Kultur, die zur Entstehung der offiziellen Nationalität einerseits und des bürgerlichen Patriotismus der Dekabristen andererseits führten.

Der Begriff „Nationalität“, der erstmals 1818 von P. A. Wjasemski verwendet wurde, war bereits in den frühen 1820er Jahren als ästhetische Kategorie weit verbreitet. Die fortschrittliche Kritik, die sich scharf gegen Kosmopolitismus und Eklektizismus in Literatur und Kunst wendet, stellt die Forderung nach Nationalität und Originalität als vorrangig für die Entwicklung der einheimischen Kultur heraus. Die Idee der künstlerischen Kultur als Ausdruck des „Geistes“ der Nation wird entwickelt. 1824 stellt Wjasemski fest, dass die Nationalität eines Kunstwerkes „nicht in Regeln, sondern in Gefühlen“ besteht (39, 150). Nach ihm gab D. W. Wenewitinow eine tiefe und klare Definition der Nationalität: „Ich glaube, dass die Nationalität nicht in

Tscherewiks und Bärten liegt.... Die Nationalität spiegelt sich nicht in den Bildern wider, die zu einer bestimmten Seite gehören, sondern in den Gefühlen des Dichters selbst, der vom Geist eines Volkes durchdrungen ist und sozusagen in der Entwicklung, den Erfolgen und der Eigenart seines Charakters lebt. Man darf den Begriff der Nationalität nicht mit dem Ausdruck der Volksbräuche verwechseln“ (32, 200-201).

Die Idee, dass Kunst immer in einer nationalen Form entsteht, eine „nationale Gewissheit“ hat, war die zentrale Position der russischen romantischen Kritik. Die Romantiker wandten sich der Volkskunst im Zusammenhang mit der ihnen innewohnenden Anziehungskraft auf charakteristische, einzigartige Phänomene zu, die sich in einer Vielzahl von individuellen Formen manifestierten. In der Faszination für die Volkskunst spiegelte sich der ihnen innewohnende Kult der freien Gefühle und Leidenschaften, der Kult der Natur sowie das Interesse am „Natürlichen“, d.h. von der europäischen Zivilisation Unbeeinflussten, an der antiken Poesie. Sie sahen die Werke der Volkskunst als freie Kunst an, ebenso wie die Kunst der vorklassizistischen Epoche - der Antike und des Mittelalters. Die Volkskultur war sowohl eine Art Stütze für ihre Ideale als auch eine Quelle für neue Ideen. Die Vertreter der konservativen Richtung sahen in der alten Zeit das Patriarchat als eine Art Zuflucht vor den Widersprüchen der Realität. Die revolutionären Romantiker, zu denen auch die Dekabristen gehörten, „wollten den Mut ihrer Mitbürger durch die Heldentaten ihrer Vorfahren wecken“ (20, 461), idealisierten die heroische Vergangenheit ihres Volkes und der Antike und wandten sich der Volkskunst der kämpfenden und unterdrückten Völker der verschiedenen Länder zu.

Die Romantiker betrachteten das Problem der Nationalität und der nationalen Identität im Lichte ihres Konzepts des Historismus. Galitsch, der diesem Problem ein ganzes Kapitel seiner „Versuche über die Wissenschaft der schönen Künste“ widmete, vertrat die Ansicht, dass sich die Formen der Schönheit „je nach dem geschichtlichen Unterschied des Genius der Völker, der Zeiten, der Personen oder des Geistes der Erziehung und... durch die Verschiedenheit der bewohnten ... Regionen“ (43, 220). Die Kritiker des dekabristischen Lagers, die die Geschichte der Menschheit und ihrer geistigen Kultur als einen Prozess betrachteten, der sich in Form der Entwicklung der einzelnen Völker vollzieht, kamen zu dem Schluss, dass ein künstlerisches Werk immer ein Spiegelbild eines bestimmten Stadiums dieser Entwicklung ist und sowohl dem „Geist der Zeit“ als auch dem „Geist des Volkes“, dem „Geist des Ortes“ entspricht.

A. D. Ulybyschew geht mit ähnlichen Kriterien an die Bewertung von Musikwerken heran. So stellte er im zweiten Artikel über Webers Oper „Der Freischütz“ (1825) die Beständigkeit des „Lokalkolorits“ in voller Übereinstimmung mit der Sprache, den Charakteren, den Sitten und den „Ideen seiner Zeit“ fest, die sich in der Oper „wie in einem guten Spiegel“ widerspiegeln (205, 319). In einem anderen Artikel, über den Mangel an Einstimmigkeit bei der Bewertung musikalischer Werke nachgedacht, kam er zu dem Schluss, dass der Grund dafür nicht nur „persönliche Vorlieben“, sondern auch „nationale Vorurteile“ in Verbindung mit dem unterschiedlichen Grad der musikalischen Bildung der Völker seien (205, 375).

Das Verständnis des Problems der Nationalität in der Musik wurde von der Literatur, dem Drama, der Philosophie und der Ästhetik beeinflusst, und zwar hauptsächlich in dieselbe Richtung: von der Faszination für das Äußere des Alltagslebens, die Zeichen des historischen Kolorits - zur Identifizierung des nationalen Charakters, von der Entwicklung einfacher Volksgenres (Lied, Tanz) - zur Entwicklung und Vertiefung der nationalen Musiksprache.

Sehr fortschrittliche Urteile zu dieser Frage sind bereits in G. Hess de Calves „Theorie der Musik“ (1818) enthalten: „Jede Nation vom Nordpol bis zum Südpol hat ihre Dichter und Musiker; aber jeder nach seinem eigenen Geschmack, in dem sein Charakter gesehen wird“ (50, 4). Die Gründe für die unterschiedlichen musikalischen „Geschmäcker“ sieht der Autor „im Charakter des Volkes“, in der Verschiedenheit der Temperamente (50, 48). Gleichzeitig schlägt er vor, die Geschichte der Musik mit der Geschichte der Völker zu verbinden, da „der Charakter ihrer Generationen durch genaue Beobachtung des Verlaufs der Musik erkannt wird“ (50, 24). Ein anderes Mitglied der Freien Gesellschaft der Liebhaber der russischen Literatur, A. P. Gewlitsch²², schrieb: „Musikkenner, die sich die Ideale des Volksgeistes erarbeitet haben, können die Lieder eines jeden Landes und eines jeden Jahrhunderts an den ersten Klängen erkennen“ (45, 343).

²² A. P. Gewlitsch (1790-1861) - Doktor der Literatur, Mitglied der Freien Gesellschaft der russischen Literaturliebhaber, Mitarbeiter der Zeitschrift „Wettstreit der Aufklärung und Wohltätigkeit“.

Die heute klassisch gewordenen Definitionen des Historismus, die auf Wenewitinow, Schewyrew und Tschaadajew zurückgehen, wurden also im Diskurs über das russische Volkslied vorausgeschickt ²³.

²³ „Jedes Zeitalter hat seinen unverwechselbaren Charakter, der in allen geistigen Werken zum Ausdruck kommt“ (33, 200); „...die Geschichte der Poesie ist dieselbe Geschichte des menschlichen Lebens“ (218, 517); „...die Geschichte der Kunst ist nichts weniger als die symbolische Geschichte der Menschheit“ (215, 538).

Eine Folge des historischen Ansatzes in der Kunst war die Idee des Volksliedes als erste Manifestation des schöpferischen Geistes. Hess de Calve schrieb dazu: „Das Lied scheint die erste Frucht der Entfaltung des menschlichen Genies in Poesie und Musik zu sein... und seine Antike ist die Antike des Menschen selbst“ (50, 205).

Das Volkslied wurde als direkter Ausdruck des „Geistes“ der Nation, des Volkscharakters und der Psychologie angesehen. „Lieder, die direkt aus dem Herzen des Volkes kommen ... sind reine Abdrücke seines Charakters, die ersten, kunstlosen Klänge seiner Poesie, die sozusagen seine ganze Seele abbilden. In ihnen kann der Beobachter die natürliche Richtung seiner geistigen Fähigkeiten und die reine Quelle seiner eingeborenen, angeborenen Neigungen und Triebe sehen <...> Dieser Unterschied der moralischen Fähigkeiten, der in der Poesie der Volkslieder eingepreßt ist, zeigt sich noch genauer in ihren Melodien“, - schrieb A. P. Gewlitsch (45, 341). Besonders hervorgehoben hat er historische Lieder, „die für wichtige Epochen unseres Vaterlandes komponiert wurden“ und die die politischen „großen Umwälzungen ihres Landes“ widerspiegeln (45, 343).

Im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts bildeten sich allmählich die Grundsätze einer wissenschaftlichen Herangehensweise an die Volkskunde heraus, zunächst in der Arbeit der Ethnographen I. G. Georgi und I. I. Boltin und der literarischen Volkskundler N. Grammatin, N. A. Zertelew, A. G. Glagolew und A. M. Kubarew. Artikel und Aufsätze über Volkskunst, Rituale, über die Besonderheiten der Versifikation und über bestimmte Gattungen des Volksliedes füllen viele Seiten der russischen Fachzeitschriften. Über die Methoden der Aufnahme, Auswahl, Bearbeitung und des Studiums von Volksliedern gibt es Meinungsverschiedenheiten. Die zu Beginn des

zweiten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts von A. Chr. Wostokow vorgetragene Idee von der Notwendigkeit eines gemeinsamen Studiums der Melodie und des poetischen Textes von Volksliedern setzt sich allmählich durch. Diese zutiefst fortschrittliche Position hing weitgehend mit dem für die Romantiker charakteristischen Bestreben zusammen, im Volkslied die Verwirklichung einer echten Synthese von Poesie und Musik zu sehen. Der Versuch, die Besonderheiten des russischen Volksliedes zu definieren, führte allmählich zur Erkenntnis seines Gattungsreichtums und später zur Vorstellung von der Volkskunst als einem historisch entwickelten System von Gattungen.

In der betrachteten Zeit wurde das Problem der Schaffung einer Volksliedsammlung rege diskutiert, die den Romantikern nicht nur als nationalgeschichtliche, sondern auch als weltpolitische Aufgabe erschien. Bezeichnend ist die Aussage von Hess de Calve: „Es wäre keine vergebliche Mühe, wenn einige große Künstler es unternähmen, Volkslieder und Tänze aller Länder des Erdballs ausfindig zu machen und zu sammeln; daraus ergäbe sich ein sehr großer Nutzen für die Musikgeschichte; und vielleicht würde man auf diese Weise verschiedene Spuren der Verwandtschaft der Völker finden“ (50, 68). Ein unbekannter Autor eines Artikels, der 1811 im „Europäischen Boten“ veröffentlicht wurde, äußerte den Wunsch: „Es ist höchst wünschenswert, dass alle diese Überbleibsel des angenehmen Altertums gesammelt, wenn möglich in ihrer primitiven Einfachheit bewahrt und in eine chronologische Ordnung gebracht werden“ (174, 52).

Die willkürliche Behandlung der Liedtexte durch die Kompilatoren der Sammlungen wird scharf kritisiert, und die musikalischen Noten in den Sammlungen von Trutowski und Lwow sind nicht mehr zufriedenstellend. In dieser Hinsicht sind die berühmten Worte von E. Bolchowitinow bezeichnend: „Es ist nur schade, dass Pratsch alle unsere alten Lieder in gerade Takte für den europäischen Musikgeschmack eingemessen hat. Das ist für das russische Ohr unerträglich. Vor allem bei langen Liedern...“ (24, 318).

In den 1820er Jahren beginnt eine stürmische Kritik an der Bearbeitung russischer Lieder nach „italienischem Vorbild“, die die Volksmusik entstellt und ihre Originalität zunichte macht. Die wichtigste Aufgabe wird die Erforschung der Eigenheiten des russischen Liedes und die Schaffung einer wahrhaft nationalen Kunst auf dieser Grundlage. So wie die Schriftsteller die Quelle der nationalen Identität in der Volksdichtung sahen, so sahen die Musikkritiker die Weiterentwicklung der russischen Musik in der schöpferischen Umgestaltung der russischen Volkslieder. So rät W. Uschakow, ein Rezensent des „Moskauer Telegraf“, den „Herren Komponisten“ - die modische, unpersönliche Werke komponieren -, sich „zum Nachdenken“ an das russische Volkslied zu wenden ²⁴.

²⁴ „Würde es Ihnen gefallen, einen Blick zu werfen... in die von Pratsch herausgegebene Sammlung gewöhnlicher russischer Lieder? Sehen Sie, wie viele einfache, unprätentiöse Melodien Sie dort finden, aber voller Gefühl und Gedanken, die wir in Ihren musikalischen Ausschweifungen vergeblich suchen werden“ (206, 550).

Hess de Calve argumentierte, dass das Lied „die wichtigste Quelle der Musik! sei (50, 68).

Unter den vielen verschiedenen gedruckten Reaktionen auf die Ereignisse des Musiklebens in der untersuchten Periode waren die Aufzeichnungen über die Oper die wichtigsten. Zu Beginn des Jahrhunderts überwogen kurze Rezensionen von Musikaufführungen in den russischen Hauptstädten, Berichte über

Opernproduktionen im Ausland und Artikel über ankommende ausländische Ensembles und tourende Operngesellschaften. In den ersten und frühen zweiten Jahrzehnten gab es keine detaillierten kritischen Analysen der musikalischen Seite der Oper; sie erschienen erst in den 1820er Jahren. Das Hauptaugenmerk der Kritik lag auf der literarisch-dramatischen und aufführungspraktischen Seite, aber es gibt auch gelegentliche Überlegungen zu operntechnischen und ästhetischen Problemen.

Zu Beginn des Jahrhunderts waren Ansichten, die der Ästhetik des Spätklassizismus nahe standen, weit verbreitet. Sie werden beispielsweise in G. R. Derschawins Abhandlung „Diskurs über die Lyrik“ (1811-1815) konsequent vertreten. Derschawin betrachtet die Oper als die führende, angenehmste und nützlichste Gattung der „lyrischen Poesie“, d. h. er sieht sie in einer Reihe von Literatur-, Theater- und Dramenphänomenen. Der Dichter ist für ihn der Autor der Oper, ihr „Komponist“, der sich der Möglichkeiten des „Lyrikers“ und des „Schöpfers der Musik“ bewusst sein sollte. Derschawin behandelt die Oper nach dem Kanon der klassizistischen Ästhetik, weist ihr eine große Rolle im öffentlichen Leben zu und legt gleichzeitig großen Wert auf die Attraktivität, das „Wunderbare“ und die „Pracht“ einer Opernaufführung. Bei der Einteilung der Oper in „wichtig“ und komisch bevorzugt der Autor die erstere, in der sich die für die Tragödie typischen Ereignisse entfalten können – „berühmte Handlungen, die durch gegensätzliche Leidenschaften verstrickt sind“. Gleichzeitig kann der Inhalt der Oper seiner Meinung nach nicht nur mythologisch, historisch und erhaben sein, sondern auch „wundersame“ und phantastische Ereignisse beinhalten, und die russische Oper sollte auf Handlungen „aus slawischen Fabeln, Märchen und Liedern der Antike und des Volkes“ basieren, in denen „viele wundersame Begebenheiten entlehnt werden können“ (72, 610).

Bereits im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts drangen romantische Ansichten über die Oper nach Russland vor. Die neuen Tendenzen, die vor allem aus Deutschland kamen, stießen in der russischen Öffentlichkeit auf großes Interesse. Einer der ersten war der bereits erwähnte Artikel „Über die Oper“, in dem der Begriff „romantisch“ (d. h. romantisch)²⁵ und ein neues Konzept der „romantischen“ Oper interpretiert wurden.

²⁵ „Es ist in uns, in der Welt unserer Sinne, in deinem Glauben, in unserer inneren Betrachtung...“ (139, 20).

Diese besteht in der „lyrischen und dramatischen Darstellung des romantischen Abenteurers.... mit Hilfe von Poesie, Musik und den Regeln der Theaterkunst“. Ihr Inhalt sollten „zauberhafte Märchen und Geschichten aus dem Reich der Zwerge Auch orientalische Sitten, Gebräuche und Rituale können zur Geltung gebracht werden, nicht ausgenommen also das Anmutige in Idyllen. Die Einleitung zu Schillers „Wilhelm Tell“ ist ganz opernhafte, und außerdem eignen sich verschiedene Phänomene aus dem Geisterreich, wie die von Ossian“ (139, 24). Die oben aufgeführten Elemente nehmen tatsächlich die Grundlage für die Handlung der romantischen Oper vorweg, die es zu dieser Zeit in Europa und erst recht in Russland noch nicht gab. So schuf das theoretische Denken vor der Realität selbst eine ästhetische Grundlage für die Entstehung neuer Phänomene im musikalischen Schaffen. Der Autor dieser romantischen Erklärung schließt den historischen Inhalt der italienischen Opera seria kategorisch aus der Oper aus und lehnt auch die Opera buffa entschieden ab.

Eine „wahre“ Oper „muss nicht nur die Sinnlichkeit beschäftigen, sondern auch die Einbildungskraft erregen und ihr den freiesten Raum für Bewegung eröffnen“. Dies ist

nur in einem dramaturgisch perfekten Werk mit einer gleichwertigen Verbindung von Musik und Poesie möglich, das heißt, nur in der Verwirklichung des romantischen Ideals des Gesamtkunstwerks. Der Artikel schließt mit dem Wunsch, vielleicht vom Übersetzer, „dass sich die Komponisten und das Theater mehr als bisher um die Verbesserung und Vervollkommnung der Opern bemühen“, was durch die Verwendung „romantischer Volkslieder“ (139, 27) erleichtert werden kann. Eine romantische Oper sollte also lyrisch und dramatisch sein, charakteristische und wunderbare Phänomene enthalten, sich auf das Volkslied stützen und auf die enge Verbindung von Musik und Poesie setzen.

Die russischen Kritiker übernahmen allmählich die romantischen Ansichten über die Oper und verbanden sie mit rationalistischen Ansichten, die aus dem Zeitalter der Aufklärung stammten. Dies ist zum Beispiel die Position von Hess de Calve, der der Oper ein eigenes Kapitel in seiner „Theorie der Musik“ gewidmet hat. Seine Ansichten und sein literarischer Stil stehen in vielerlei Hinsicht den publizistischen Kritikern des dekabristischen Lagers nahe. Hess de Calve betrachtete die Oper als die wichtigste Gattung der musikalischen Kunst: „Was das Drama für die Literatur und der historische Teil für die Malerei ist, das ist die Oper für die Musik“ (50, 120). Der Autor einer Oper ist der Komponist, der „alle musikalischen Kenntnisse haben und ein Ästhet sein muss; er muss den Geist des *pièce de résistance*, den Charakter der Personen, die Gefühle und die Quelle, aus der sie entspringen, genau kennen.... das Jahrhundert, die Nation, mit einem Wort, alle Umstände, damit er dem Dichter helfen kann“ (150, 121). Der Hauptkern einer Oper sollte eine „musikalische Dramaturgie“ sein, die sich auf der Grundlage einer engen Verbindung von Musik und Text entwickelt, da eine echte Oper „sowohl von Seiten des Dichters als auch des Musikkomponisten nach allen Regeln der Dramaturgie komponiert werden muss“ (150, 149). Bei der detaillierten Betrachtung der Opernformen definiert Hess de Calve die dramaturgische Rolle jeder einzelnen von ihnen und kritisiert einige der Konventionen und Ungereimtheiten zwischen Musik und Handlung, die vor allem der italienischen Oper eigen sind. So ist die *aria di bravura*, die den „beiläufigen“ Zweck hat, das stimmliche Können des Sängers zu demonstrieren, notwendigerweise in der Oper enthalten, „ob sie nun zum Stück passt oder nicht“, und „diese Arien sind alle auf die gleiche Art und Weise gestaltet“ (150, 148). Eine langsame Arie – „ein gefühlvolles *Andante*, *Rondo* oder eine *Polka* (auch wenn die Handlung in Ostindien spielt) wird vom Sänger ohne jede Handlung gesungen“ (150, 148). Der Autor ist nicht zufrieden mit den schweren *da-capo*-Arien, die die Entwicklung der Handlung behindern, „so dass die Leidenschaft im Publikum völlig unterdrückt wird, anstatt sich fortzusetzen und zu steigern“ (50, 125). Der *Opernouvertüre* wird große Bedeutung beigemessen, da sie „alle Leidenschaften, besondere Wendungen und Hauptstellen behandelt, die dann in der Oper vorkommen und folglich den Hörer vorbereiten“ (50, 145).

Hess de Calve sieht die Oper als eine synthetische Kunst mit einem enormen Potenzial, unterscheidet zwischen „bedeutender“ und komischer Oper und skizziert die Geschichte der Oper und ihre Entwicklung in verschiedenen Ländern. Gleichzeitig konstatiert er im Geiste der Romantiker den Niedergang der Oper in Italien und Frankreich, die angeblich den Vorrang an Deutschland abgetreten haben, das „in allen Künsten und Wissenschaften, wie auch in der Musik, zu einem hohen Grad der Vollkommenheit aufgestiegen ist“ (50, 178). Gleichzeitig akzeptiert er die „Zauberoper“ und ihre Schöpfer nicht und macht sich beißend über sie lustig – „Verseschreiber und Komponisten, die ihren Ruhm auf nichts anderes stützen konnten“ und mit ihrem magischen „Unsinn“ den „guten Geschmack aus dem Theater

verbannt“ haben (50, 147-148). Hess de Calves Ansichten zur Oper spiegeln sich auch in seinem 1819 veröffentlichten Artikel „Über das Theater“ wider, der L. Cherubinis Oper „Der Wasserträger“ gewidmet ist, die der Rezensent für ein wahres „Musikdrama“ hält (49). Hess de Calve war einer der ersten in Russland, der die Oper als ein vorwiegend musikalisches Werk betrachtete und ihre Bestandteile so detailliert analysierte. Seine Ansichten über die Oper und die Ästhetik sind spürbar realistisch ausgerichtet: dem Autor sind sowohl die Konventionen der klassizistischen Oper als auch die Extreme der romantischen Oper gleichermaßen fremd. Er bevorzugt die Schaffung einer dramaturgisch vollständigen Oper und die harmonische Korrespondenz von Musik und Handlung, alles Bestandteile dieser synthetischen Gattung.

Das romantische Konzept der Synthese der Künste in der Oper wurde von W. F. Odojewski zutiefst philosophisch begründet: „... die Musik, die sich mit der Poesie verbindet, gibt ihr ihren unbestimmten geistigen Charakter... Hier wird das Materielle mit dem Geistigen in Einklang gebracht - und das ist der Grund für die außergewöhnliche Wirkung, die weder die Poesie noch die Musik allein hervorbringen können“ (149, 160). In Anbetracht der Tatsache, dass alle vokalen Gattungen ein Element der Theatralität enthalten ²⁶.

²⁶ „...Die Musik im Allgemeinen lässt sich in zwei Bereiche einteilen: die einfache Musik und die Bühnenmusik, d.h. die mit Worten verbundene Musik. Die Bühnenmusik [kann] ebenfalls in zwei Bereiche eingeteilt werden: Kantate und Oper im weiteren Sinne“ (149, 532).

Odojewski lobte die theatralische Aufführung von Werstowskis Ballade „Der schwarze Schal“ und sprach von der Notwendigkeit, Oratorien und Kantaten „in einem anständigen Kostüm und mit einer anständigen Kulisse“ aufzuführen (147, 86).

Was die Tiefe der philosophischen Untermauerung dieses Problems angeht, waren andere russische Kritiker jener Zeit Odojewski gewiss unterlegen, auch wenn sie es recht oft berührten, insbesondere in der Opernkritik. Der Gedanke des Gesamtkunstwerks ist in N. Janowskis „Neuem Wörterbuch“ (1806), in R. M. Zebrikows handschriftlichem Werk „Auszüge aus der Musik, in moralischer Hinsicht“ (1805-1810) sowie in den Äußerungen von L. G. Jakob und A. F. Mersljakow präsent. Das romantische Verständnis der Oper als synthetisches Phänomen findet sich in A. I. Galitschs „Erfahrung der Wissenschaft der schönen Künste“, der die Oper als „das olympische Fest aller theatralischen Künste“ (43, 248) bezeichnet, das die verschiedenen Künste als „gleich wesentliche Teile“ vereint und „keiner den Vorrang gibt, sondern jede mit den Zielen und dem Geist der anderen übereinstimmt“ (43, 253).

Die theoretischen Ansichten über die Oper waren in mancher Hinsicht der Oper in Russland voraus, deren tatsächlicher Zustand noch nicht den Anforderungen einer fortschrittlichen Kritik entsprach. Deshalb wurden die neuen Phänomene des russischen Musiktheaters zu Beginn des 19. Jahrhunderts von den Kritikern weit unter der russischen komischen Oper vom Ende des letzten Jahrhunderts bewertet. „Der Müller“ galt als unübertroffenes Beispiel, das durch die Vollständigkeit der Dramaturgie, die natürliche Leichtigkeit der Entwicklung der Handlung, die Darstellung typischer Charaktere, volkstümlicher Sitten und Gebräuche und die gelungene Verwendung russischer Volkslieder bestach, die diese Oper auszeichneten. Die Haltung der Zeitgenossen zu dieser Oper wird am besten von A. F. Mersljakow in seinem Artikel „Eine Analyse der Oper ‚Der Müller‘“ (127) wiedergegeben. Alltagsopern, die volkstümliche Rituale wiedergeben und sich

ausgiebig auf russische Volkslieder stützen, entsprachen dem Wunsch, etwas über das einheimische Altertum, die Sitten und die Folklore zu erfahren. Allerdings enttäuschten Opern wie „Yam“, „Versammlungen“ und „Die Jungfernfeyer oder Die Hochzeit des Filatkin“ die Kritiker mit lächerlichen Handlungen, dramaturgischer Inkonsequenz und billigem Possenreißerhumor.

Die magische komische Oper „Rusalka“, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute, versteinerte mit ihrem Erscheinen auf der Bühne, so Mersljakow, „mit ihrem Zauberstab Sumarokow, Knjaschnin, die Dramen von Cheraskow, die glorreichen Komödien Fonwisins“ (127, 129) und alle anderen Aufführungen auf der russischen Bühne. Zu Beginn des zweiten Jahrzehnts zwangen jedoch der grandiose Erfolg von „Rusalka“ und das Erscheinen einer Reihe von Opern, die in die gleiche Richtung gingen, zu einem Umdenken in dieser Richtung. Die Kritiker waren unzufrieden mit der sinnlosen Anhäufung von Effekten, der mangelnden Motivation der Bühnensituationen, den lächerlichen und unplausiblen Handlungsabläufen. Das Fehlen folkloristischer oder historischer Quellen in der Handlung von „Rusalka“ und der pseudo-mythologische Inhalt der Oper wurden scharf kritisiert²⁷.

²⁷ „...Die Wahrhaftigkeit muss auch in den wunderbarsten, unwahrscheinlichsten Abenteuern beobachtet werden.... „Rusalka“ kann weder als eine bedeutende noch als eine humoristische Oper bezeichnet werden, sie ist eine Mischung aus beidem. Der Inhalt ist nicht der Fabel entnommen... nicht aus der Geschichte... noch aus Volksmärchen. Die Schauspieler kommen und gehen ohne jede Aufforderung“ (130, 316).

Die „magischen“ Opern, die auf „Rusalka“ folgten - von Cavos' „Fürst Unsichtbar“ (1805) bis zu Antonolinis „Der gelbe Carlo“ (1815) - wurden scharf kritisiert.

Cavos' Oper auf Krylows Text „Ilja der Recke“ (1806), die sich auf russische Märchen und epische Motive stützte, und Kaschins heroische und patriotische Oper „Olga die Schöne“ (1809), in der, in den Worten eines Zeitgenossen, „alles von etwas Heimischem, etwas Russischem geprägt ist“²⁸, stießen auf größere Sympathie.

²⁸ „Aglaja“, 1809, Teil 6, Nr. 2, S. 67-69.

So legten die Kritiker bei der Beurteilung der zeitgenössischen Oper Wert auf den nationalen Charakter der Handlung und der Musik sowie auf die grundlegenden Qualitäten der Dramaturgie, ihre Plausibilität und Natürlichkeit. Auch die in den 10-20er Jahren beliebten Divertissements und Vaudeville-Opern wurden nicht ernst genommen, da sie den gestiegenen ästhetischen Ansprüchen der Kritiker nicht genügten. Sie gibt sich mit dem Mangel an Realitätsnähe und Nationalcharakter sowohl in der Inszenierung²⁹ als auch in der Musik selbst³⁰ nicht zufrieden.

²⁹ „...sieht er wie ein Mensch aus, und ich spreche nicht einmal von einem Kleinrussen? Nur bei Possenreißern ist es anständig, so zu quieken, zu schreien und sich das Gesicht zu verschmieren! Es gibt nichts zu sagen über Kostüme, Sprache und Nationalität der Charaktere, mit einem Wort, diese Kleinrussen sind den echten Kleinrussen so ähnlich wie den Deutschen...“. – schrieb N. A. Zertelew über Cavos' und Schachowskis Opernübersetzung „Der Kosakendichter“ (214, 64-65).

³⁰ „...Überraschenderweise mag ich ... viele Arien aus echten russischen Liedern, die neu bearbeitet wurden. Aber was wäre, wenn der Komponist gottesfürchtig wäre und

die arme russische Schauspielerin nicht dazu bringen würde, italienische Rouladen zu machen, oder Rollen, oder etwas Unnatürliches, Unanständiges...? Und dann sehen sie [die Schauspieler] ihre Kleider an - russisch, die Handlung des Stücks - russisch, und singen Arien - meist ausländische!“ - schrieb Filomafitski über Cavo's und Schachowskis Operaufführung „Die Bauern oder das Treffen der Ungebetenen“ (208, 111-112).

In den 1820er Jahren diskutierte die russische Presse lebhaft über Neuinszenierungen von Opern der herausragenden westeuropäischen Komponisten Mozart, Rossini und Weber. In den Rezensionen der Aufführungen von Opern ausländischer Komponisten zeigte sich der Wunsch der russischen Kritiker, deren Vorzüge zu erkennen und zu analysieren, was für das heimische Operntheater nützlich werden könnte.

Die weite Verbreitung von Rossinis Opern in den 20er Jahren löste eine allgemeine Faszination sowohl für die Musik als auch für die Persönlichkeit des Komponisten aus. Eine neue Welle der Italienomanie erfasste die russische aristokratische Gesellschaft und führte zur Bildung von zwei musikalischen „Parteien“ – „Mozartisten“ und „Rossinisten“. „Wahre Musikkenner“ stellten der Unterhaltungsmusik des „berauschenden“ Rossini das Werk Mozarts als Verkörperung einer zutiefst ernsten, bedeutungsvollen Kunst gegenüber und bekämpften die oberflächliche, hedonistische Einstellung zur Musik. Die Partei der „Rossinisten“ umfasste einen großen Teil der aristokratischen Öffentlichkeit, und in der Presse wurde sie durch staatliche Stellen, Schalikows „Damen-Journal“ und Bulgarins „Die Nordbiene“ vertreten. Die „Mozartisten“ waren die führenden Kritiker: Odojewski, Ulybyschew, Polewoi, Uschakow, Otschkin, Strujski.

Die erste gedruckte Rede, die die Polemik eröffnete, war ein satirisches Feuilleton des neunzehnjährigen Odojewski „Tage des Ärgernisses“, das im „Europäischen Boten“ von 1823 erschien. Mit dem ihm eigenen scharfen Temperament macht sich der junge Schriftsteller über die arrogante Ignoranz der Menschen „modischen Tons“ lustig – die Bewunderer Rossinis, wirft ihnen mangelnde Selbstgenügsamkeit, mangelndes Urteilsvermögen und mangelnden Patriotismus vor. Was die Musik von Rossinis universellem Idol betrifft, so weist Odojewski auf solche Mängel hin wie die Unvereinbarkeit von Musik und Text³¹, den Mangel an echter Dramatik und Charakter in der Übertragung von Bildern und Ereignissen, die Substanzlosigkeit trockener italienischer Rezitative, die er als „verdorbene Musik und verdorbene Lektüre zusammen“ bezeichnet (142, 312).

³¹ „...Er hat Worte mit Musik.... oft in großem Zwiespalt, den er unter der Figürlichkeit von Rouladen und Trillern zu verbergen sucht“ (142, 311).

In den Jahren 1824-1825 nahm der „Rossinismus“ weiter zu, die Faszination der Oberschicht für die italienische Oper, die Musik Rossinis und seiner Epigonen überschritt die Grenzen des Möglichen und rief eine scharfe Abfuhr seitens der aufgeklärten russischen Musiker hervor. Im Juni 1824 schrieb N. B. Golizyn an Beethoven: „...Rossinis Scharlatanerie hat alles überall erfüllt - das heilige Feuer der schönen Musik wird nur unter den wenigen Auserwählten aufrechterhalten“ (176, 104). Odojewski, der sich über die „Rossinisten“ lustig macht, zitiert in seinen Artikeln immer wieder Geschichten, wie unbändige Rossini-Verehrer die Vorgänger des Komponisten mit seinen Schülern verwechselten³² oder Rossini die Musik von Komponisten einer älteren Generation zuschrieben³³.

³² Zum Beispiel der Autor der Oper „Tebaldo e Isolina“ von F. Morlacchi (146, 43).

³³ Zum Beispiel I. S. Mayr (141, 87).

„... Singen Sie jetzt in der Gesellschaft eine Arie, obwohl sie in Form einer Bach-Fuge geschrieben ist - und Sie werden sofort in verschiedenen Ecken hören: ‚Rossini! Rossini! Charmant!!‘“ - schrieb Odojewski (145, 43). Der Kampf zwischen „Mozartisten“ und „Rossinisten“ nahm einen immer schärferen Charakter an. In der St. Petersburger Zeitung „Journal de Saint-Petersbourg“ erscheint ein Artikel, der nach Meinung vieler Forscher Ulybyschew zuzuordnen ist, unter dem bezeichnenden Titel „Zwei Parteien in der Musik“. Im Anschluss daran schreibt Odojewski in einer Rezension des Moskauer Musiklebens über musikalische „Parteien“, wobei er den ästhetischen Kern dieser Polemik offenlegt. „Rossini schreibt für das Vergnügen des Ohrs, Mozart verbindet mit diesem Vergnügen das Vergnügen des Herzens“; Rossinis Opern haben eine ähnliche Wirkung wie französische Vaudevilles, während Mozarts Musik in der Seele „einen tiefen, unauslöschlichen Eindruck“ hinterlässt; Mozarts Werke sind „ewig“, die von Rossini sind „vorübergehend“ (148, 98). Die ungerechte Beurteilung des Werks des italienischen Komponisten, die von den „Mozart“-Kritikern im Eifer der Polemik geäußert wurde, verhinderte jedoch nicht den Siegeszug seiner Opern auf den besten Opernbühnen in Europa und Russland.

Die Polemik zwischen den „Mozartisten“ und den „Rossinisten“ ebte erst in den 1830er Jahren ab und entwickelte sich im Wesentlichen zu einem Streit über die weitere Entwicklung der Operngattung und die Wege der Entwicklung der russischen Nationaloper. Indem sie im Verlauf der Diskussion die wichtigsten Probleme der Entwicklung der Musikkunst und der Musikästhetik ansprachen, trugen die „Mozart-Kritiker“ wesentlich zur Weiterentwicklung der russischen Musikkritik und zur Entwicklung ihrer fachlichen Grundlagen bei.

1824 kommt Webers Oper „Der Freischütz“ auf die russische Bühne und die russischen „Mozartisten“ erklären den deutschen Romantiker zum Mozart-Schüler und Verbündeten. Weber wird zum Rivalen Rossinis auch in der russischen Presse, die zahlreiche Notizen über seine Oper und seine weiteren kreativen Erfolge veröffentlicht. Am auffälligsten und grundlegendsten war ein großer Artikel von Ulybyschew, der zunächst im „Journal de Saint-Petersbourg“ und dann in russischer Übersetzung in der Zeitung „Der Russische Invalide“ veröffentlicht wurde. Der darin enthaltene Vergleich zwischen dem europäischen Ruhm von Weber und Rossini sowie der Vergleich der Oper „Der Freischütz“ mit Mozarts „Don Giovanni“ ist bezeichnend. Was die Breite der ästhetischen Problematik und die Tiefe der Analyse der Oper und ihrer Musikdramaturgie betrifft, war dieser Artikel in der zeitgenössischen russischen Musikkritik ohnegleichen. Im Gegensatz zu der damals üblichen Art von Rezensionen war die Analyse der Oper „Der Freischütz“ nach den eigenen Worten des Kritikers „mehr musikalisch als literarisch“ (205, 317). Im Rahmen einer „Untersuchung der Gründe“ für die außergewöhnliche Wirkung von Webers Oper betont Ulybyschew die außergewöhnliche Integrität der Oper, die noch nie dagewesene Harmonie von Musik und Handlung, Musik und Text³⁴.

³⁴ „Im ‚Freischütz‘ ... findet sich nicht eine einzige Nummer, die, wenn sie von der Situation, zu der sie gehört, getrennt wird, nicht viel von ihrer Wirkung verliert“ (205, 314).

Der Kritiker unterstreicht die vorrangige Rolle der Musik und die untergeordnete Stellung des Textes in der Dramaturgie der Oper³⁵, die auf den Besonderheiten der musikalischen Entwicklung beruhen sollte.

³⁵ „Wenn ein Dichter eine Arbeitsgemeinschaft mit einem Musiker für eine ähnliche Arbeit einget, ist er ihm immer notwendigerweise untergeordnet...“ (205, 316).

In einer detaillierten Analyse der Handlung weist der Autor auf deren Besonderheiten, Vor- und Nachteile hin und betont die Bedeutung des „Lokalkolorits“ und die Darstellung der „Sitten und Ideen seiner Zeit“. Ulybyschew zeichnet sorgfältig die Entwicklung der Figuren nach, analysiert die Ouvertüre im Detail und erläutert ihre Bedeutung. Dabei berührt er musikalische und ästhetische Probleme wie das Wesen und die Kraft der Wirkung von Musik, die Frage der Bildlichkeit in der musikalischen Kunst und die Beziehung zwischen Musik und Poesie³⁶.

³⁶ „Je ausdrucksstärker die Musik, desto gleichgültiger werden die Worte, denn sie sind dann nur eine abgeschwächte Übersetzung dessen, was die Magie der Klänge mit solcher Energie und Anmut vermittelt“ (205, 316).

Diese Fragen werden von Ulybyschew vom Standpunkt der Romantik aus betrachtet. Der Autor begründet auch die Legitimität der Einbeziehung des „magischen Elements“ in die Oper in Verbindung mit der Wahrhaftigkeit bei der Darstellung der Charaktere.

Die romantische Ästhetik räumte der Kategorie des Fantastischen einen wichtigen Platz ein. Das Phantastische fungierte als Gegenpol zum prosaischen Alltag und als Welt der romantischen Träume, der Freiheit der Phantasie und des kühnen Strebens in die Welt des Unbekannten. Es spiegelte auch den allgemeinen Ausdruck des Konflikts zwischen Gut und Böse wider, der für die Volkskunst charakteristisch ist. Bilder der Volksdichtung, die von den Romantikern wiederbelebt wurden, sowie Bilder der fernen Vergangenheit und des Volkslebens fanden Eingang in das künstlerische Schaffen der Epoche und wurden zur Grundlage der romantischen Oper und des Balletts.

In dem oben erwähnten Artikel „Über die Oper“ wurde argumentiert, dass sich der magische Inhalt am besten für die Oper eignet, da er universell bedeutsam ist und „nicht von der Zeit abhängt“. Zur Rechtfertigung der Möglichkeit magischer Handlungen in der Oper wies Ulybyschew darauf hin, dass „das magische Element... in den Kunstfassungen, mit denen es verbunden ist, vor allen anderen einen Platz finden kann und muss“, denn es ist die Musik, die „in der Welt der Vorstellungskunst regiert“ (205, 320). Die Liebe zum Magischen sei eine unausrottbare, angeborene menschliche Tendenz und führe zu „den glänzendsten musikalischen Resultaten“, zu denen er auch Mozarts „Don Giovanni“ zählt. Daher können „Gespenster, Erscheinungen und Geister mit offener Front über die Opernbühne schreiten“, wengleich „Themen dieser Art nur unter der Feder eines Meisters befruchtet werden können“ (205, 320). Im Gegensatz zu den veralteten, vom Zeitalter „ausgetrockneten“ mythologischen Stoffen stellen die „romantischen... Zauberelemente“ ein „Baum voller Säfte und Kräfte“ dar, „der, noch fest mit seinen Wurzeln an die Volksüberzeugungen unserer Tage geklammert, sich des ohnmächtigen Beils der Klassiker nicht fürchtet und seine unzählbaren Zweige über die gesamte moderne Poesie ausbreitet“ (205, 320). Gleichzeitig sollte eine Zauberoper „poetische Wahrhaftigkeit“ in der Schilderung der Charaktere, in der Vermittlung von „Lokalkolorit“, „Sitten und Vorstellungen ihrer Zeit“ haben. Webers „Freischütz“ erfüllte alle diese Vorgaben.

Die Forderung, dass die Opernhandlungen auf Volkslegenden und alten Sagen beruhen sollten, war sehr fortschrittlich; sie wies auf die tiefe Verflechtung der Kategorien des Magischen, Historischen und Volkstümlichen im Verständnis der fortgeschrittenen russischen Kritiker hin. Gleichzeitig spottete die russische Kritik über die ultraromantischen Extreme in der Faszination der „ernsten“ Phantasie³⁷, die W. G. Belinski wenig später „imaginäre“ Romantik nennen sollte.

³⁷ Bezeichnend ist die folgende Bemerkung eines Rezensenten: „...Jetzt sind in der Öffentlichkeit alle Verrückten und Toten in großer Pracht zu sehen...“ (138, 93). M. A. Jakowlew, der die Abteilung „Sitten und Gebräuche“ im „Newski-Zuschauer“ leitete, erklärte: „Ich gehe selten ins Theater, weil ich die vorgetäuschten Stummen nicht mag, ich habe Angst vor Elstern, Hunden, Löwen, Waldfurien oder Bewohnern dunkler Wälder und ähnlichen Vogelscheuchen...“ (222, 233-234).

Hier zeigt sich das realistische Streben nach dem objektiven Inhalt der Fiktion, das den besten Künstlern der Romantik eigen ist.

Bei ihren Überlegungen zur weiteren Entwicklung der russischen Oper forderten die führenden Kritiker die Schaffung einer eigenen nationalen Schule, die die besten Errungenschaften der westeuropäischen Kunst übernehmen sollte: „...Unsere Komponisten sollten melodisch sein wie die Italiener; dramatisch wie die Franzosen; gelehrt wie die Deutschen; all dies sollte dem Geist unserer Volkslieder angepasst sein...“ (109, 269 - 270). Der Autor der obigen Passage, K. Kurpinski, geht von der damals akzeptierten Einteilung der musikalischen Weltkunst in drei führende „Schulen“ aus, die wiederum mit dem romantischen Verständnis der Kunstgeschichte als Entwicklung von Nationalkulturen verbunden war.

Die Musikkritiker unterschieden gewöhnlich zwischen der „südlichen“ - italienischen und der „nördlichen“ - deutschen Schule. Die „französische Schule“ wurde, wenn sie erwähnt wurde, meist als eine Art „mittlere“ oder „unvollkommene“ Schule gewürdigt, was mit der Wahrnehmung dieses Landes als Hochburg des dogmatischen Klassizismus zusammenhing. Die italienische Schule wurde als „der Übergang von der reinen Poesie der Alten zur Romantik der neuen Nationen“ gewürdigt; die deutsche Schule als diejenige, der es vergönnt war, „den romantischen Charakter bis zur höchsten Vollkommenheit zu entwickeln und auszubilden“ (153, 73-74). Gleichzeitig wurde die italienische Musik als vorwiegend melodisch und empfindsam, die deutsche Musik als „harmonisch“ und „gelehrt“ wahrgenommen. In der italienischen Oper „ordnet sich der Librettist der Musik unter“ (109, 205), während in der französischen Oper die Dramaturgie vorherrscht. Die deutsche Oper, so die Journalisten, zeichne sich durch eine übertriebene „Gelehrsamkeit“ und „ein übermäßiges Bemühen um eine anschauliche Beschreibung der Worte“ aus. Gleichzeitig begrüßt die Romantikkritik das Aufkommen einer neuen Art von „nationaler“ Oper in Deutschland. Ihr Inhalt sei „Begebenheiten, Wahrheiten, Sagen, meist Zauberei“, aber „diese nationale Oper ist der Kunst kaum nützlicher als viele andere Opern des neuesten deutschen Werkes, die aus gesammelten Wendungen und den gezwungensten Angebereien bestehen“ (109, 253-254).

Die fortschrittliche russische Kritik der 1820er Jahre war geprägt von der Einsicht in die Notwendigkeit, die besten Errungenschaften der Weltkultur zu assimilieren, verbunden mit der Forderung nach wahrer Nationalität und nationaler Originalität der russischen Kunst. So schrieb A. D. Ulybyschew, die Russen sollten „nichts aus dem Ausland entlehnen, außer dem, was notwendig ist, um die Moral europäisch zu

machen, und alles, was ihre nationale Identität ausmacht, gewissenhaft bewahren“, „nicht auf erbärmliche Weise Ähren vom fremden Feld auflesen, sondern ihre eigenen Reichtümer entwickeln“ (203, 284-285).

In den Jahren 1800-1825 machte die russische Musikkritik einen schwierigen Weg von verstreuten, oft willkürlichen und in vielerlei Hinsicht noch unausgereiften Urteilen hin zu einer systematischen Erfassung des Musiklebens und einer breiten Erörterung drängender Fragen der Musikkunst, zur Schaffung eines professionellen Kaderns von Musikkritikern, deren erste Odojewski und Ulybyschew waren. Es wurden die wichtigsten Fragen der Entwicklung der russischen Kunst aufgeworfen und Wege zur Lösung einiger von ihnen aufgezeigt, die Forderung nach der Schaffung eines nationalen, originären Musikstils auf der Grundlage des Verständnisses der Besonderheiten der Volkskunst und der kritischen Verarbeitung der Errungenschaften der europäischen Kultur aufgestellt.

In der Musikkritik des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts zeichnen sich drei Hauptaspekte ab, die eng miteinander verwoben sind und sich gegenseitig beeinflussen: ästhetisch, publizistisch und chronologisch-informativ.

Der umfangreichste Bereich der Musikpresse dieser Zeit war die Chronik. Während es zu Beginn des Jahrhunderts keine regelmäßige Chronik des Musiklebens in Russland gab, wurde in den 1820er Jahren in russischen Zeitschriften eine systematische Berichterstattung über das Theater- und Konzertleben eingeführt. Musikalische Chroniken enthielten Ankündigungen von Konzerten und Musikaufführungen, Rezensionen, Informationen über die Aufführung bestimmter Werke und Informationen über Künstler. Gleichzeitig war eine patriotische Orientierung in der Frage des Verhältnisses zwischen russischen und ausländischen Künstlern zu erkennen.

Die musikalische Publizistik, die sich in vielerlei Hinsicht mit der literarischen Publizistik überschneidet, diskutierte so brennende Fragen des künstlerischen Lebens wie den Kampf gegen Dilettantismus und Kosmopolitismus und die Schaffung einer reifen und originellen Kunst in Russland. In den 1820er Jahren begann eine heftige Polemik zwischen Konzertkritikern in der Hauptstadt, bei der es weniger um die Bewertung einzelner Künstler (zumeist Wandermusiker) ging als vielmehr um Stil und Inhalt der Musikkritiken selbst und deren Niveau. So kam es zum Beispiel zu der langjährigen Polemik zwischen W. F. Odojewski und P. I. Schalikow und F. W. Bulgarin.

Musikästhetische Probleme, Fragen nach dem Wesen der Musik und ihrem Platz im System der Künste, nach dem Ursprung und der Geschichte der Musik, nach dem Verhältnis von Musik und Poesie wurden nicht nur von Musikkritikern entwickelt, sondern nahmen auch einen wichtigen Platz in den philosophischen Abhandlungen des frühen 19. Jahrhunderts ein. Tatsächlich wurde die gesamte Bandbreite der oben genannten Themen von der Opernkritik abgedeckt, die sowohl Chronik und Publizistik als auch musikalische und ästhetische Probleme verband. Die Opernkritik, die gleichsam synthetisch und eng mit der Literatur und dem Theater verbunden ist, war der fruchtbarste Teil der Musikkritik jener Jahre.

Die gesamte fortschrittliche Kunstkritik dieser Zeit war vom Pathos des Patriotismus durchdrungen, der, um es in der Sprache der Romantiker zu sagen, der „Zeitgeist“ der vordekabristischen Jahre war. Dementsprechend war die Hauptforderung der Kritik jener Epoche die Schaffung einer zutiefst originären nationalen Kunst, was sich im Bereich des musikalischen Schaffens vor allem auf die Oper bezog.

Die theoretische und ästhetische Entwicklung der Probleme der nationalen Musikkunst trug zur Entstehung der russischen Musikklassiker bei.

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

GPB - Staatliche öffentliche Bibliothek Saltykow-Schtschedrin (Leningrad)

GZMMK - Staatliches Zentrales Museum für Musikkultur Glinka (Moskau)

EIT - Jahrbuch der Kaiserlichen Theater

LGITMiK - Leningrader Institut für Theater, Musik und Kinematographie

MGDOLK - Moskauer Staatliches, zweimal mit dem Lenin-Orden ausgezeichnete Tschaikowski-Konservatorium

OLDP - Gesellschaft der Liebhaber für antikes Schrifttum

OR GBL - Handschriftenabteilung der Leninschen Staatsbibliothek der UdSSR (Moskau)

RMG - Russische Musikzeitung

ZGADA - Zentrales Staatliches Archiv für Antike Urkunden der UdSSR (Moskau)

ZGIA - Zentrales Staatliches Historisches Archiv der UdSSR (Leningrad)

ZMB - Zentrale Musikbibliothek des S. M. Kirow Opern- und Ballettheaters (Leningrad)

NOTENBEISPIELE

1

Adagio

Example 1: Adagio. Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with slurs and some triplet-like figures. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with eighth notes and some slurs.

2

Allegro molto agitato

Example 2: Allegro molto agitato. Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with slurs and eighth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with eighth notes and slurs.

3a

Andante

Example 3a: Andante. One staff of music in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with slurs and eighth notes.

3b

Allegretto

Example 3b: Allegretto. Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with slurs and eighth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with eighth notes and slurs.

3c

Andante

Example 3c: Andante. Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with slurs and eighth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with eighth notes and slurs.

1

Adagio

Musical notation for section 1, Adagio, measures 1-4. The first staff contains the melody, and the second staff contains the accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The melody features a series of eighth and sixteenth notes with some grace notes.

2

Allegro molto agitato

Musical notation for section 2, Allegro molto agitato, measures 5-8. The first staff contains the melody, and the second staff contains the accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The tempo is marked as 'Allegro molto agitato'. The melody is more rhythmic and active than the first section.

3a

Andante

Musical notation for section 3a, Andante, measures 9-12. The first staff contains the melody, and the second staff contains the accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The tempo is marked as 'Andante'. The melody is slower and more melodic.

3b

Allegretto

Musical notation for section 3b, Allegretto, measures 13-16. The first staff contains the melody, and the second staff contains the accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The tempo is marked as 'Allegretto'. The melody is more rhythmic and active than the first section.

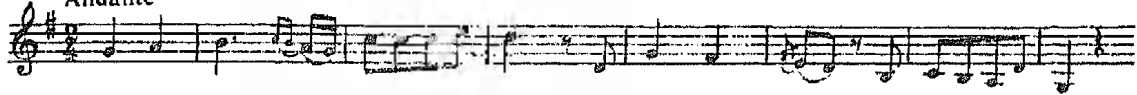
3c

Andante

Musical notation for section 3c, Andante, measures 17-20. The first staff contains the melody, and the second staff contains the accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The tempo is marked as 'Andante'. The melody is slower and more melodic.

7

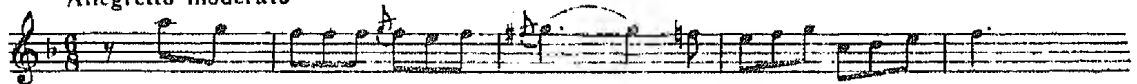
Andante



8 Allegretto



9a Allegretto moderato



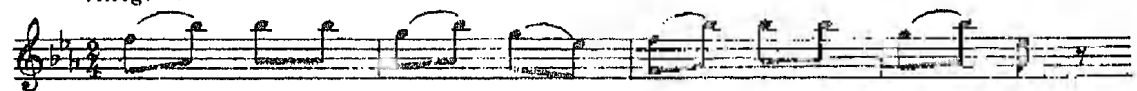
9b Andante



9c Lento



10 Allegretto



11

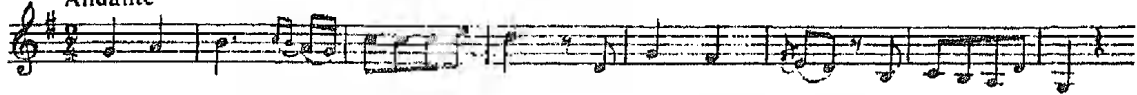
Romance

dolce



7

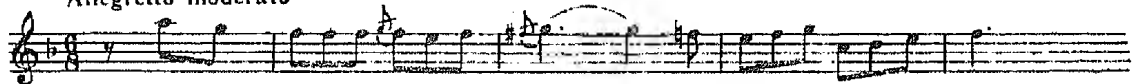
Andante



8 Allegretto



9a Allegretto moderato



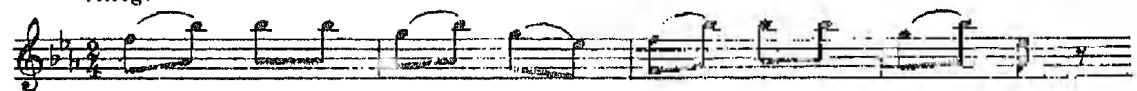
9b Andante



9c Lento



10 Allegretto



11

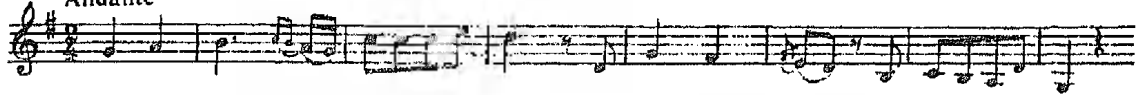
Romance

dolce



7

Andante



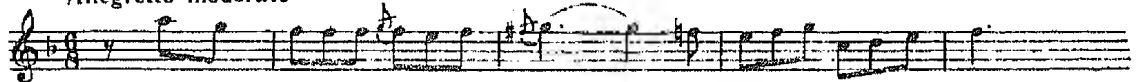
8

Allegretto



9a

Allegretto moderato



9b

Andante



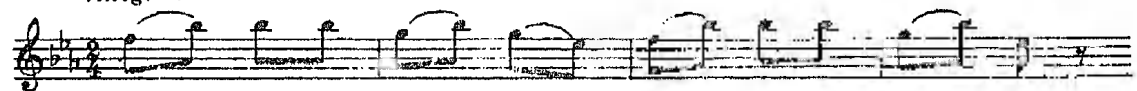
9c

Lento



10

Allegretto



11

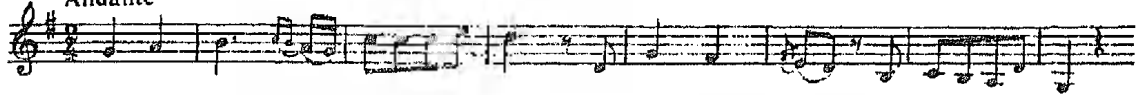
Romance

dolce



7

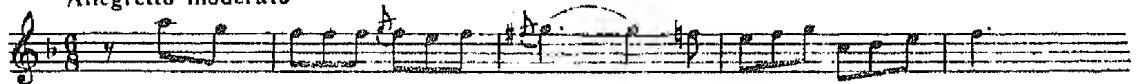
Andante



8 Allegretto



9a Allegretto moderato



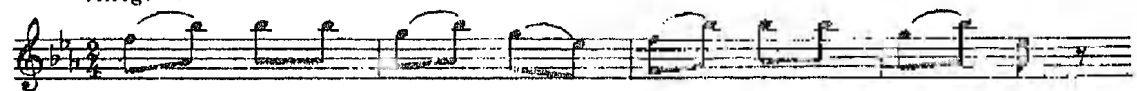
9b Andante



9c Lento



10 Allegretto



11

Romance

dolce



Musical score for measures 21-22. The score is written for piano and features a complex melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The tempo is Adagio maestoso.

22 Adagio maestoso

Musical score for measure 22, continuing the Adagio maestoso tempo. The piece begins with a piano (*p*) dynamic.

23 Allegro agitato

Musical score for measure 23, marked Allegro agitato. The tempo increases significantly, and the melody becomes more rhythmic and driving.

24 Adagio

Musical score for measure 24, marked Adagio. This measure includes vocal lyrics: "Бо- ги- ни, бо- ги- ни, бо- ги- ни, а - дам па - рож- ден- ны". The piano accompaniment is marked with a piano (*p*) dynamic.

25 Adagio tutti

Musical score for measure 25, marked Adagio tutti. The tempo is Adagio, and the dynamics are marked forte (*f*).

Musical score for measures 26-27. The piece concludes with a piano (*pp*) dynamic. The melody features a series of eighth-note patterns.

26

Allegro furioso

Musical score for measures 26-27. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic, followed by sforzando (*sf*) markings. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and dynamic contrasts.

27

Un poco lento

Musical score for measures 27-28. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It is marked *p espressivo* and includes a *Cor.* (Corno) part. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. The music features a slower tempo with expressive phrasing and triplet markings in the upper staff.

28

Adagio cantabile

Musical score for measures 28-29. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It is marked *molto espressivo*. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. The music is slow and lyrical, featuring long melodic lines and dynamic markings.

29

[Adagio]

Musical score for measures 29-30. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic, followed by piano (*p*) and then forte (*f*) markings. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. The music is slow and features dynamic contrasts and phrasing.

30

Andante lamentabile

p

31

Adagio

Вла- сти- тель не-ба и зем-ли, о ты, е-ди-ный, веч-ный, силь-ный

32

Adagio

На-деж-да быв-ша-я сих стран, от нас взя-тый судь-бо-ю гнев-ной

33

Adagio lugubre

V-c. solo

34

Adagio

tutti

V-ni

tutti

V-ni

35a

Adagio

Musical score for measures 35a, Adagio. The score is written on a single treble clef staff. It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with several measures containing sixteenth-note runs. A dynamic marking of *p* (piano) appears later in the piece. The key signature has one flat (B-flat).

35b Allegro

Musical score for measures 35b, Allegro. The score is written on a single treble clef staff. It features a series of chords and eighth notes, with some measures containing sixteenth-note runs. The key signature has one flat (B-flat).

36 Grave

Musical score for measures 36, Grave. The score is written on a single bass clef staff. It features a series of chords and eighth notes, with some measures containing sixteenth-note runs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Dynamic markings of *p* (piano) and accents (*>*) are present throughout the piece.

37 Allegro moderato

Musical score for measures 37, Allegro moderato. The score is written on a single treble clef staff. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing sixteenth-note runs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

38 Allegro moderato

Musical score for measures 38, Allegro moderato. The score is written on a single bass clef staff. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing sixteenth-note runs. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

39 Andante

Стал пре-сту-пник ны-не я,
стал пре-сту-пник ны-не я

40 Adagio

О, бог лю-бо-ви стра-стной, су-пру-ги твои не-

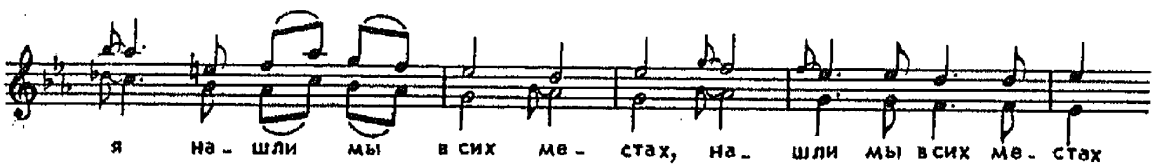
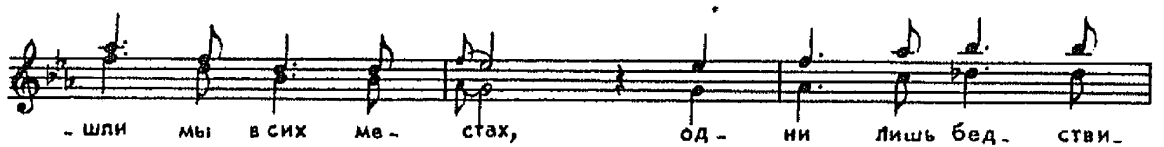
-сча-стной, су-пру-ги тво-ей не-

-сча-стной вно-млив-ный глас

41 Allegretto



42 Adagio



43 Allegro molto



- счас - тный, ну по - пал - ся я не - счас - тный, я не -

- счас - тный, ну по - пал - ся, ну по - пал - ся я не - счас - тный

44
Allegretto
Русида:

Про - ве - ди ж ме - ня, мой ми - лый, мне ме - сте - чко при - па -

Тароп:

- си. Рад те - бе слу - жить всей си - лой, ты у - жо вот тут по -

Русида: Тароп: Русида:

- стой. Да у - ви - жу ль? Все у - ви - дишь. Да у -

Тароп: Русида: Тароп:

- слы - шу ль? Все у - слы - шишь. Да у - слы - шу ль? Все у - слы - шишь.

45
Andante

Ob.

3 3 3

Граф:

В си-ю счастли-вую ми-ну-ту то-бой ре-

Пентюхин:

с.

-шить-ся часть мо-я, тво-ю пе-чаль и го-ресть

лю-ту на-век, на-век о-кон-чу я, София: Граф: в си-

V-по

- ю ре - ши - тель - ну ми - ну - ту тво - ей лю -

Пентюхин:
Егор:

Вси - ю ре - ши - тель - ну ми - ну - ту

- бви вве - ря - юсь я

про - ве - рить хват - ко дол - жен я

48

Moderato

1. Так ко - не - чно он мой ми - лый, Ни - ка -
2. бу - ду век е - го лю - бить.

- кой не мо- жно си- лой нас с Кли- мов- ским раз- лу- чить.

47 *Andante*
Пруднус:

Ех, бра - тень - ко, що ро - бить нам?

Грицко:

Ех, бра - тень - ко, быть тут бе - дам.

48 *Allegretto*

Flag.
Fag.
Archi
pizz.

49 Allegro

Пусть зло-дей стра-ши- тся и гру-стит весь век

50 Moderato

С. Не бу- шуй- те ве- тры буй- ны-
 А.
 Т. Не бу- шуй- те ве- тры буй- ны-
 Б.

С. -е, не сно- си- те
 А. Не бу- шуй- те ве- тры буй- ны- е
 Т. -е, ве- тры буй- ны- е
 Б. Не бу- шуй- те ве- тры буй- ны- е

51

Andante

Сла-ва бо-гу ми-ло-сер-до-му, зе-млю рус-ску-ю от бед он
спас. Сла-ва вой-ску мо-ло-дец-ко-му, гру-дыо кре-пкой от-сто-я-ло нас

52 Largo

53

Го-ры-ны-чи, сто-гла-вы зме-и не зна-ю
в све-те есть ли где, не зна-ю есть ли ча-ро-де-и, я
их не ви-ды-вал ни-где, я их не ви-ды-вал ни-где.

54

Allegro agitato

О, Зо-ра-и-да, друг сер-деч-ной, те-
бя на то ли я лю-бил,
чтоб сто-бой раз-лу-кой веч-ной
се-бя не-счас-тный по-гу-бил.

56

Adagio

Musical score for measures 56-57. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The tempo is Adagio. The lyrics are: Сей дом о-тец со-зда, Сей дом о-тец со-зда, сей

Musical score for measures 57-58. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are: сей дом сын ут-вер-ди, дом сын ут-вер-ди,

57

Andante sostenuto

Musical score for measure 57. The tempo is Andante sostenuto. The score shows a melodic line with dynamics: *p*, *cresc.*, *f*, *p*, *f*.

58

Andante

Musical score for measure 58. The tempo is Andante. The score shows a melodic line with a steady accompaniment.

59

Allegretto

Musical score for measure 59. The tempo is Allegretto. The score shows a melodic line with a steady accompaniment. Dynamics include *p*.

60 Adagio ma non troppo

Леста:

Видостан:

Тарабар:

Музыкальная запись для трех голосов (сопрано, альт, тенор/бас). Мелодия повторяется для каждого голоса. Лирика: -бу- дем, чтоб со- юз тем со- хра- нить

61 *Tempo di polonese*

Музыкальная запись для двух голосов. Мелодия повторяется. Лирика: Ни- где та- ко- ва пар- ня нет, как Юр- ка ми- лой мой. Хотя
весь из- бе- гать бе- лый свет, не сы- щет- ся дру- гой.

62 *Allegro*

Музыкальная запись для двух голосов. Мелодия повторяется. Лирика: Ты ста- ру- , ха у- дер- жи- ся, у- дер- жи- ся,
с сво- им му- жем не бра- ни - ся, не бра- ни - ся

63 *Allegro*

Музыкальная запись для двух голосов. Мелодия повторяется. Лирика: Вот за- мок Зме- я - да, вне- го я вой-
- ду и в ча- люс- тях а- да су- пругу най- ду

04

Allegro agitato

Я смерть те-бе пред-по-чи-та-ю, - я смерть те-бе пред-по-чи-та-ю

05

Musical notation for measures 06-07, featuring piano accompaniment with chords and melodic lines in the right and left hands.

Musical notation for measures 08-09, continuing the piano accompaniment with various rhythmic patterns and articulations.

Musical notation for measures 10-11, concluding the piano accompaniment section with dynamic markings like *pp* and *ppp*.

04

Allegro agitato

Я смерть те-бе пред-по-чи-та-ю, - я смерть те-бе пред-по-чи-та-ю

Musical notation for measures 04-05, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are written below the vocal line.

05

Musical notation for measures 06-07, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are written below the vocal line.

Musical notation for measures 08-09, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are written below the vocal line.

Musical notation for measures 10-11, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are written below the vocal line.

68

Andante

Ка- бы зав- тра да не на- стье, за ма- ли- ной бы по-
шла. Есть либ доз- жик, мо- е сча- стье, за ма- ли ной бы по-
шла, есть либ доз- жик, мо- е сча- стье, за ма- ли- ной бы по- шла.

69

Allegretto

Строфа 1

Сре- ди до- ли- ны ров- ны- я, на глад- кой вы- со-
те це- тет, рас- тет вы- со- кий дуб в мо- гу- чай кра- со- те

70а

Строфа 3

Взой- дет ли кра- сно сол- ны- шко

70б

Кто бу- дет за- щи- щать?

71

Строфа 5

По- дру- жень- ка ко мне, не льсти- тся ко мне

72

Строфа 8

Мне ми- лой дай- те взгляд! Мне ми- лой дай- те взгляд!

73

Все - гда ты в мыс - лях о - би - та - ешь и бу - дешь
жить в ду - ше мо - ей

74а *Molto andante* Львов-Прач

Как на дуб - чи - ке два го - луб - чи - ка
це - ло - ва - ли - ся, ми - ло - ва - ли - ся.

74б *Andante* Львов-Прач

Ах - ти, ма - туш - ка! Го - ло - ва бо - лит,
ай лю - ли, лю - ли, го - ло - ва бо - лит.

74в Титов

Ох, при - шла на - пасть, и у - жас - на - я!
Так дол - жна я про - пасть, я не - щаст - на - я!

75

По - не - сись, мой го - ло - сок,
в те ме - ста, где мой дру - жок

pp solo

Д. Из - ми мя от враг мо-их бо - же, из - ми

pp solo

A.

T.

B.

мя от враг мо-их бо - же, из - ми мя от

soli pp

solo pp Из - ми мя

враг мо-их, от враг мо-их бо - же.

от враг мо-их, от враг мо-их бо - же.

Музыкальный фрагмент для сопрано (Д.), альты (А.), тенора (Т.) и баса (Б.). Темп: Allegro vivace. Динамика: *f*.
 Д. Я - ко се у - ло - ви - ша ду - шу мо - ю на - па -
 А.
 Т. Я - ко се у - ло - ви - ша ду - шу мо - ю
 Б.

Музыкальный фрагмент для сопрано (Д.), альты (А.), тенора (Т.) и баса (Б.).
 Д. - до - ша на мя креп - ци - и
 А.
 Т. На - па - до - ша на мя креп - ци - и
 Б.

Музыкальный фрагмент для сопрано (Д.), альты (А.), тенора (Т.) и баса (Б.). Темп: Largo. Динамика: *p*.
 Д. Бо - же у - веждь серд - це мо - е,
 А.
 Т.
 Б. Бо - же у - веждь серд - це, у - веждь,
 [мо - е]

бо - же у - веждь серд - це мо - е, ис - пы -

бо - же у - веждь серд - це мо - е, ис - пы -

- тай мя и виждь а - ще есть путь без за -

- тай мя и виждь а - ще есть путь без за -

- ко - ни - я во мне, без за - ко - ни - я во мне

- ко - ни - я во мне, без за - ко - ни - я во мне

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

Д. во век и ввек ве- ка.

А. На всяк день бла- го- сло- влю

Т. и вос- хва- лю тя во век, во век и в век

Б. На всяк день

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

и- мя тво- е и вос- хва- лю тя во век,

ва- ка, и ввек ве- ка.

На

бла- го- сло- влю и- мя, и- мя тво- е и вос- хва- лю тя,

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

бла- го- сло- влю и- мя, и- мя тво- е.

во век и ввек ва- ка.

всяк день бла- го- сло- влю и- мя тво- е.

вос- хва- лю тя, вос- хва- лю тя во век ве- ка.

80

Ob.

p

Vni

81

Andante

„Тро-ни-тесъ жерт-во-ю су-деб!“ Он

так про-хо-жих у-мо-ля-ет

82 Adagio

p

Здесь, под тень-ю драв вет-ви-стых, где бы-стра ре-ка те-чет

83

Andante

Ли-ю-ща-ясь ре-ка, как ог-нен-ны по-

- то - ки, где гиб - нут го - ро - да и го - ры пре - вы - со - ки

84 *Adagio*

p
Про - сти мне держиме роп - тань - е, вла - ды - чи - ца судь - бы мо - ей!

85 *Allegretto*

Как я те - бя у - ви - дел, Пле - ни - ра, в пер - вой раз

86 *Andantino*

p
Ти - ше, ла - сточ - ка болт - ли - ва, ти - ше, ти - ше, пол - но

петь. Ты сза - ре - ю вновь счаст - ли - ва, ах, а мне при - шло тер -

петь, ты са-ре-ю вновь счаст-ли-ва, ах, а' мне пришло тер-петь!

87 *Larghetto*

Про-шли счаст-ли-вы-я ми-ну-ты, ис-чез-ли, ах! бла-жен-ства дни

88 *Andante*

Пло-вец в вол-нах мо-ги-лу стра-шит-ся ис-ко-

- пать, и всю сби-ра-ет си-лу, чтоб

к бе - ре - гу при - стать. Я так же у - стра -




- шал - ся стать жер - тво - ю люб - ви



89

Allegrett



Хо - ро - шо вить он иг - ра - ет,

вы - го - ва - ри - ва - ет.

90 *Sostenuto*

Вы - ле - та - ла бед - на - птич - ка на до - ли - ну, вы - ро - ня - ла
 си - зы пе - рья на до - ли - ну. Бы - стрый
 ве - тер их раз - но - сит по дуб - ра - ве,
 сла - бый го - лос раз - да - ет - ся по пус - ты - не

91a *Allegretto*

Запись неизвестного автора

Ста - рый муж, гроз - ный муж, режь ме - ня, жги ме - ня:
 я твер - да; не бо - юсь ни ме - ча, ни ог - ня.

91б

Vivace

Вариант Виельгорского

Старый муж, грозный муж, режь меня, жги меня.
 - ня: я тверда; не боюсь ни ножа, ни огня.

91в

Vivace

Вариант Верстовского

Старый муж, грозный муж!
 Старый муж, грозный муж, режь меня, жги меня:
 я тверда; не боюсь ни ножа, ни огня.

92а Andantino

Я пережил свои желания я разлюбил свои мечты

92б

Andante

Фонтан любви, фонтан жизни! Принес я

mf

в дар те - бе две ро - зы.

93 Lento

mf

Мор-фей, до-у-ра дай от-ра-ду мо-ей му-чи-тальной любви.

94

p

Слы-ха-ли ль вы за ро-щей глас ноч-ной пев-ца люб-
-ви, пев-ца сво-ей пе-ча-ли?

95 Allegretto

Ся-дем, лю-без-ный Ди-он, под сень-ю раз-ве-си-стой ро-щи,
где про-хла-жденный в те-ни, свер-ка-я, стре-мит-ся ис-точ-ник.

96

Andante sostenuto

mf

1. 2.

mf poco a poco cresc.

sempre p

97 Allegro

mf

p

98

Grave

pp

This system contains the first two measures of the piece. The right hand features a melodic line with a long, expressive slur over the first two measures. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The dynamic marking *pp* is placed in the first measure.

f *ff*

This system contains measures 3 and 4. The right hand continues the melodic line with more complex rhythmic patterns. The left hand accompaniment becomes more active. Dynamic markings *f* and *ff* are present in measures 3 and 4 respectively.

p

This system contains measures 5 and 6. The right hand features a series of chords and moving lines. The left hand accompaniment is steady. A dynamic marking *p* is placed in measure 6.

99

[7] [8] *tr*

This system contains measures 7 and 8. The right hand has a melodic line with a trill (*tr*) in measure 8. The left hand accompaniment is rhythmic. Dynamic markings [7] and [8] are present.

[9] [10] *tr* 70

This system contains measures 9 and 10. The right hand continues the melodic line with a trill (*tr*) in measure 10. The left hand accompaniment is rhythmic. Dynamic markings [9] and [10] are present. A bracketed number 70 is also visible.

tr tr [h] e [h]

First system of a piano score. The treble clef staff contains a melodic line with trills and grace notes. The bass clef staff provides harmonic support with chords and single notes.

[6] [tr] [5]

Second system of a piano score. The treble clef staff features a sequence of chords and melodic fragments. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Third system of a piano score. The treble clef staff shows a more active melodic line with eighth notes. The bass clef staff has a steady accompaniment.

100a
Lento
mf malinconico

Fourth system of a piano score. The treble clef staff has a long, flowing melodic line. The bass clef staff has a similar melodic line. The tempo is Lento and the dynamic is mf.

100b
più mosso

Fifth system of a piano score. The treble clef staff has a melodic line with some slurs. The bass clef staff has a similar melodic line. The tempo is più mosso.

101
Moderato

V-no I
p

V-la
p [b] pp

V-cello
pp

Sixth system of a piano score, featuring three staves: Violin I, Viola, and Cello. The Violin I staff has a melodic line starting with a piano (p) dynamic. The Viola and Cello staves have accompaniment, with the Viola ending in a fortissimo (pp) dynamic. The tempo is Moderato.

Musical score for strings, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello). The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents.

102 [Allegro]

Musical score for strings, starting at measure 102, marked [Allegro]. The score includes parts for Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Cello (V-cello). The music is characterized by a driving rhythmic pattern in the lower strings and a more melodic line in the violins.

Continuation of the musical score for strings, showing further development of the rhythmic and melodic themes established in the previous section. The notation includes various note values and articulations across the four staves.

BENUTZTE LITERATUR

1. Ленин В. И. Памяти Герцена. — Полн. собр. соч., т. 21.
2. Энгельс Ф. Развитие социализма от утопии к науке. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19.
3. Абрамовский Г. К. Русская опера первой трети XIX века. М., 1971.
4. Азадовский М. К. Декабристская фольклористика. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Под ред. П. Г. Богатырева. М., 1954.
5. Алексеев М. П. К вопросу об А. Д. Жилине — русском музыканте начала XIX в. — В кн.: История русской музыки в исследованиях и материалах, т. 1. М., 1924.
6. Алпатов М. В. И. П. Мартос. — В кн.: Русское искусство. XVIII век. М., 1952.
7. Арапов П. Летопись русского театра. Спб., 1861.
8. Арапов П. Н. Очерк постепенного хода и усовершенствования русского театра. — Драматический альбом. Спб., 1850.
9. Арнольд Ю. К. Воспоминания, вып. 2. М., 1892.
10. Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. Л., 1929.
11. Архив братьев Тургеневых, т. 2, вып. 3. Спб., 1913.
12. Асафьев Б. В. Глинка, 2-е изд. Л., 1978.
13. Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX века. М., 1959.
14. Асафьев Б. В. Памятка о Козловском. — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
15. Асафьев Б. В. Русская музыка (XIX и начало XX века). Л., 1979.
16. Базанов В. Г. Ученая республика. М.—Л., 1964.
17. Барков Д. Н. Дебют госпожи Женни Филлис. — Сын отечества, 1820, ч. 61, № 15.
18. Белинский В. Г. Александринский театр. — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 8. М., 1955.
19. Бестужев А. А. Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов. — В кн.: 180.
20. Бестужев А. А. Взгляд на старую и новую словесность в России. — В кн.: 88.
21. Бестужев А. А. О романтизме. — В кн.: 180.
22. Блох Г. К. А. Кавос. — ЕИТ, сезон 1896/97 г. Прилож., кн. 2. Спб., 1898.
23. Болховитинов Е. Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении и особенно о пении российских церкви... Воронеж, 1799.
24. Болховитинов Е. Письмо Г. Р. Державину от 31 июля 1815 года. — В кн.: 71.
25. Бондаренко Н. А. История учений о полифонии в России. Дипломная работа. МГДОЛК им. П. И. Чайковского, 1976.
26. Бурсов Б. Национальное своеобразие русской литературы. 2-е изд. Л., 1967.
27. Бэлза И. Ф. Русско-польские музыкальные связи. — В кн.: Русско-польские музыкальные связи. М., 1963.
28. Вальберх И. Из архива балетмейстера. Ред. и вступит. статья Ю. И. Слонимского. М. — Л., 1948.
29. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово, ч. 1. М., 1972.

30. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово, ч. 2. 3. М., 1978.
31. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956.
32. Веневитинов Д. В. Ответ г. Полевому. — В кн.: 180.
33. Веневитинов Д. В. Разбор рассуждения г. Мерзлякова «О начале и духе древней трагедии». — В кн.: 180.
34. Вигель Ф. Ф. Записки, т. 1. М., 1928.
35. Вольман Б. Гитара в России. Л., 1961.
36. Вольман Б. Русские нотные издания XIX — начала XX века. Л., 1970.
37. Вольпер Н. А. Музыка в русском драматическом театре конца XVIII — начала XIX века. Диссертация. Свердловск, 1969.
38. Воспоминания П. А. Катенина о Пушкине. — Литературное наследство, т. 16—18. М., 1934.
39. Вяземский П. А. Вместо предисловия к «Бахчисарайскому фонтану». — В кн.: 180.
40. Вяземский П. А. О «Кавказском пленнике». — В кн.: 180.
41. Вяземский П. А. О жизни и сочинениях В. А. Озерова. — В кн.: Озеров В. А. Соч., ч. 1. Спб., 1816.
42. Вяземский П. А. Письма из Парижа. — В кн.: 180.
43. Галич А. И. Опыт науки изящного. — В кн.: 180.
44. Гацисский А. С. Нижегородский театр (1798—1867). Нижний Новгород, 1867.
45. Гевлич А. Нечто о народных песнях. — Соревнователь просвещения и благотворения, 1818, № 6. Подп.: А. Г...ч.
46. Георги И. Г. Описание всех в Российском государстве обитающих народов..., ч. 1—3. Спб., 1776—1777.
47. Георгиевский П. Е. Введение в эстетику. — В кн.: 179.
48. Гертен А. И. О развитии революционных идей в России. — Собр. соч. в 30-ти т., т. 7. М., 1956.
49. Гесс де Кальве Г. О театре. — Соревнователь просвещения и благотворения, 1819, ч. 6, № 6. Подп.: *де Кальве*.
50. Гессо де Кальве Г. Теория музыки, или Рассуждение о сем искусстве, заключающее в себе историю, цель, действие музыки, генерал-бас, правила сочинения (композиции), описание инструментов, разные роды музыки и все, что относится к ней в подробности. Сочинено в России и для русских. Харьков, 1818.
51. Гинзбург Л. История виолончельного искусства, кн. 2: Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. М., 1957.
52. Глинка М. И. Записки. — В кн.: Полн. собр. соч., т. 1: Литературные произведения и переписка. М., 1973.
53. Глинка С. Н. Записки. Спб., 1895.
54. Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955.
55. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. М. — Л., 1940.
56. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Л., 1959.
57. Горновский И. А. Осколки театральной старины. — Наша старина, 1916.
58. Горчаков Н. Д. Опыт вокальной или певческой музыки в России от древних времен до нынешнего усовершенствования сего искусства. М., 1808.
59. Грановский Б. «Журнал отечественной музыки» Д. Н. Кашина. — В кн.: Кашин Д. Русские народные песни. Под ред. В. Беляева. М., 1959.
60. Грачев П. С. И. Давыдов. — В кн.: 154.
61. Грачев П. К. А. Кавос. — В кн.: 154.
62. Грачев П. О. А. Козловский. — В кн.: 154.
63. Гроссман Л. П. Пушкин в театральных креслах. Л., 1926.
64. Грузинцев А. Н. Эдип-царь: Трагедия в пяти действиях. Спб., 1811.
65. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.
66. Декабристы и русская культура. Л., 1975.
67. Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений, 2-е изд. Под ред. Ё. В. Томашевского. Л., 1959.

68. Державин Г. Р. Московские записки. — Вестник Европы, 1811, № 7.
69. Державин Г. Р. Соч. под ред. Я. Грота, т. 1. Спб., 1868.
70. Державин Г. Р. Соч. под ред. Я. Грота, т. 3. Спб., 1870.
71. Державин Г. Р. Соч. под ред. Я. Грота, т. 6. Спб., 1876.
72. Державин Г. Р. Соч. под ред. Я. Грота, т. 7. Спб., 1878.
73. Дехтярева-Кавос С. Катерино Альбертович Кавос. — Русская старина, 1895, т. 83, кн. 4.
74. Доброхотов Б. Евстигней Фомин. 2-е изд. М., 1968.
75. Долгоруков И. М. Изборник. М., 1919.
76. Дроздов А. Н. Новое о композиторе А. Д. Жилине. — Советская музыка, 1950, № 10.
77. Друскин М. С. Театральная музыка. — В кн.: 154.
78. Ельяшова Н. А. Театры Шереметевых. М., 1944.
79. Жданов И. Н. «Русалка» Пушкина и «Das Dopauweibchen» Генслера. — В кн.: Памяти А. С. Пушкина. Сб. ст. Спб. ун-та. Спб., 1900.
80. Жихарев С. П. Записки современника. Л. — М., 1955.
81. Зотов Р. Биография актрисы Сандуновой. — Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров, 1842, кн. 12.
82. Зотов Р. Биография капельмейстера Кавоса. — Репертуар русского театра, 1840, т. 2, кн. 10.
83. Зотов Р. И мои театральные воспоминания. — Репертуар русского театра, 1840, т. 2, кн. 7. Подл.: Р. З.
84. Зотов Р. Русский театр. Сын отечества, 1818, ч. 43, № 3. Подл.: Р-я 3-я.
85. Зотов Р. Театр. Ежедневный репертуар. — Северный наблюдатель, 1817, ч. 2, № 25. Подл.: Р-я 3-я.
86. Зотов Р. Театральные воспоминания. Спб., 1859.
87. Иванов М. М. История музыкального развития России, т. 1. Спб., 1910.
88. Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. 1. М., 1951.
89. Из записок Ипполита Оже. — Русский архив, 1877, кн. 2.
90. Из истории русского просвещенного музыкального дилетантизма: К материалам о семье Титовых. — В кн.: De musica, вып. 3. Л., 1927.
91. История русского искусства, т. 8, ч. 1. М., 1963.
92. История русского искусства, т. 8, ч. 2. М., 1964.
93. История русской литературы, т. 6. М. — Л., 1953.
94. История русской музыки, т. 2. М., 1984.
95. История русской музыки в нотных образцах. Сост. и ред. С. Л. Гинзбурга. Т. 2, 2-е изд. М., 1968.
96. Канн-Новикова Е. И. Рассказы о песнях: «Среди долины ровныя». М., 1963.
97. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. — Избр. соч., т. 1. М. — Л., 1984.
98. Квитка Г. Ф. История театра в Харькове. — В кн.: — Сочинения Григория Федоровича Квитки, т. 4. Харьков, 1901.
99. Келдыш Ю. В. Идеино-общественные предпосылки развития русской музыки в конце XVIII и начале XIX века. — В кн.: 154.
100. Келдыш Ю. В. Полонезы Юзефа Козловского. — В кн.: Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
101. Клинички А. П. Провинциальный театр. — В кн.: История русского драматического театра, т. 2. М., 1977.
102. Коии Ф. А. Воспоминание о московском театре при М. Е. Медоксе. — Пантеон русского и всех европейских театров, 1840, кн. 2.
103. Коии Ф. А. Русский певец и композитор И. А. Рупни. — Пантеон и репертуар русской сцены, 1850, кн. 2.
104. Красовская В. М. Русский балет от возникновения до середины XIX века. Л. — М., 1958.
105. Кремлев Ю. А. Русская мысль о музыке, т. 1. Л., 1954.
106. Кронеберг И. Я. Афоризмы. — В кн.: 180.
107. Крути И. А. Русский театр в Казани. М., 1958.
108. Кулакова Л. И. Я. Б. Княжнин. — В кн.: Русские драматурги: XVIII век, т. 1. Л. — М., 1959.

109. Курпни́нский К. Об операх у разных народов. — Вестник Европы, 1823, ч. 4, № 15.
110. Кюхельбекер В. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие. — В кн.: 180.
111. Лебединский Л. Старая русская революционная песня. — Советская музыка, 1941, № 5.
112. Левашева О. Е. Развитие жанра «русской песни». — В кн.: 94.
113. Левашева О. Е. А. Д. Жилин. — В кн.: 154.
114. Левашева О. Е. Песни Козловского. — В кн.: Русско-польские музыкальные связи. М., 1963.
115. Левашева О. Е. Романс и песня. — В кн.: 154.
116. Ленская Л. А. Звуки прошлого. Рукопись.
117. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века, т. 1. М., 1952.
118. Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Оперная критика в России, т. 1, вып. 1. М., 1966.
119. Литературная критика 1800—1820-х годов. Сост. Л. Г. Фризман. М., 1980.
120. Литературные салоны и кружки: Первая половина XIX века. Под ред. Н. Л. Бродского. М.—Л., 1930.
121. Лотман Ю. М. А. Ф. Мерзляков как поэт. — В кн.: Мерзляков А. Ф. Стихотворения. Л., 1958.
122. [Львов Н. А., Прач И.] Собрание народных русских песен с их головами. Под ред. и с вступит. статьей В. М. Беляева. М., 1955.
123. Мазель Л. А. Заметки о мелодике романсов Глинки. — В кн.: Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982.
124. Мазель Л. А. Роль секстовости в лирической мелодике. — В кн.: Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982.
125. Маляревский П. Г. Очерк из истории театральной культуры Сибири. Иркутск, 1957.
126. Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей, т. 1. М., 1956.
127. Мерзляков А. Ф. Разбор оперы «Мельник». — В кн.: 119.
128. Молебнов М. Н. Пензенский крепостной театр. — В кн.: Ежегодник ин-та истории искусств. М., 1953.
129. Морков В. И. Исторический очерк русской оперы с самого ее начала по 1862 год. Спб., 1862.
130. Московские записки. — Вестник Европы, 1810, ч. 49, № 4. Подп.: 7.
131. Музалевский В. И. Отечественная война 1812 года в русской музыке. Рукопись.
132. Музалевский В. И. Русская фортепианная музыка. М.—Л., 1949.
133. Музалевский В. И., Раабен Л. Н., Блинова М. П. Музыкальная жизнь и исполнительство. — В кн.: 154.
134. Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. Сост. А. И. Рогов. М., 1973.
135. Натансон В. А. Прошлое русского пианизма. М., 1960.
136. Никитенко А. В. Моя повесть о самом себе. Записки и дневники (1804—1877), т. 1. Спб., 1904.
137. Николаев А. Джон Фильд, 2-е изд. М., 1979.
138. Об иностранных театрах. — Невский зритель, 1820, ч. 3, № 7.
139. Об опере. — Северный вестник, 1805, ч. 6, № 4.
140. Одоевский В. Ф. Антикритика. Ответ г-на У. У. г-ну П. — В кн.: 146.
141. Одоевский В. Ф. Взгляд на Москву в 1824 году. — В кн.: 146.
142. Одоевский В. Ф. Дни досад. — В кн.: 118.
143. Одоевский В. Ф. Итальянский театр. — В кн.: 146.
144. Одоевский В. Ф. Концерт В. Ромберга. — В кн.: 146.
145. Одоевский В. Ф. Московские новости. — Московский телеграф, 1825, ч. 1, № 3. Подп.: У. У.
146. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956.
147. Одоевский В. Ф. Несколько слов о кантатах г. Верстовского. — В кн.: 146.
148. Одоевский В. Ф. О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году. — В кн.: 146.

149. Одоевский В. Ф. Опыт теории изящных искусств. — В кн.: 180.
150. Одоевский В. Ф. От читателя журналов. — В кн.: 146.
151. Одоевский В. Ф. Последний концерт (7-го марта) Филармонического общества. — В кн.: 146.
152. О московской французской труппе. — Журнал драматический, 1811, ч. 1.
153. О новейшей музыке. — Невский зритель, 1820, ч. 2, № 4.
154. Очерки по истории русской музыки. 1790—1825. Под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша. Л., 1956.
155. Песни, собранные П. В. Киреевским. Под ред. и с доп. П. А. Бессонова. Вып. 9. М., 1972.
156. Плавильщиков П. А. Театр. — В кн.: 177.
157. Пнин И. П. Сочинения. М., 1934.
158. Погожев В. П. Столетие организации императорских московских театров, вып. 1. Спб., 1906.
159. Полевой Н. А. Об издании собрания русских народных песен Д. Н. Кашиным. — Московский телеграф, 1883, № 18.
160. Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылевым. М. — Л., 1960.
161. Попова Т. В. И. А. Рупин и его сборники народных песен. — В кн.: Рупин И. Народные русские песни. М., 1955.
162. Поэзия Пушкина в романах и песнях его современников. 1816—1837. Сост. и примеч. В. Киселева и С. Попова. Муз. ред. В. Шебакина. М., 1974.
163. Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке, изданные господином Винченцо Манфредини вторым и помноженным изданием на итальянском языке в 1797 году в Венеции. С итальянского на русский язык перевел Степан Дехтярев. Спб., 1805.
164. Проект об отпечатании древнего российского крюкового пения. — В кн.: Протоколы годового собрания членов Общества любителей древней письменности 25 апреля 1878 года, прилож. 3. Спб., 1878.
165. Прокофьев В. А. О. А. Козловский и его «Российские песни». — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
166. Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1948.
167. Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 13. М., 1938.
168. Пыляев М. Н. Старая Москва. Спб., 1891.
169. Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961.
170. Рабнинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948.
171. Радищев А. Н. О человеке, о его смертности и бессмертии. — В кн.: 134.
172. Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. — Полн. собр. соч., т. 1. М. — Л., 1938.
173. Разговор в театре 4-го июля. — Благонамеренный, 1823, ч. 13.
174. Разговоры о словесности. — Вестник Европы, 1811, ч. 58, № 19. Подп.: К.
175. Русская вокальная лирика XVIII века. Сост., публикация, исследование и комментарии О. Левашевой. М., 1972. (Памятники русского музыкального искусства, вып. 1.)
176. Русская книга о Бетховене. Под ред. К. А. Кузнецова. М., 1927.
177. Русская литературная критика XVIII—XIX вв. Сост. В. И. Кулешов. М., 1978.
178. Русские песни XVIII века: Песенник И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара. Общая ред. и вступит. статья Б. Вольмана. М., 1958.
179. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 1. М., 1974.
180. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 2. М., 1974.
181. Русский театр в царствование Александра I. 1801—1825: Из журнала А. В. Каратыгина. — Русская старина, 1880, т. 29.
182. Рылеев К. Ф. Несколько мыслей о поэзии. — В кн.: 180.
183. Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. — Избр. статьи, т. 1. Под ред. Г. Н. Хубова. М. — Л., 1950.
184. Семья Самойловых. — ЕИТ, вып. 14, сезон 1903—1904 годов.
185. Слонимский Ю. И. Балет «Новый Вертер» С. Титова. — В кн.: Учен. записки ЛГИТМиК, вып. 2. Л., 1958.
186. Слонимский Ю. И. Балетные строки Пушкина. Л., 1974.
187. Слонимский Ю. И. Дядю. Л. — М., 1958.
188. Слонимский Ю. И. У колыбели русской Терпсихоры. — В кн.: 28.

189. Смоленский С. 80 и 60 лет тому назад (Заметки по документам семейного архива М. А. Веневитинова).—РМГ, 1900, № 15, 16.
190. Смоленский С. Оратория С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы».—В кн.: Музыкальная старина, вып. 4. Спб., 1907.
191. Сомов О. «Отец и дочь», большая опера в трех действиях.—Сын отечества, 1822, ч. 75, № 6.
192. Сомов О. О романтической поэзии.—В кн.: 180.
193. Соц В. С. О Санктпетербургском российском театре.—Сын отечества, 1820, т. 65, № 41, 42. Подп.: В. С.
194. Стахович М. Очерк истории семиструнной гитары. Спб., 1864.
195. Столпянский П. Н. Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л., 1925.
196. Танеев С. В. Из прошлого императорских театров, вып. 1. Спб., 1885.
197. Титов Н. А. Воспоминания.—Древняя и новая Россия, 1878, № 3.
198. Трофимова Т. М. Ю. Виельгорский.—Советская музыка, 1937, № 5.
199. Трубицын Н. Н. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века. Спб., 1912.
200. Трутовский В. Ф. Собрание простых русских песен с нотами. Под ред. и с вступит. статьей В. Беляева. М., 1953.
201. Тургенев А. И. Критические примечания, касающиеся до древней славяно-русской истории.—Северный вестник, 1804, ч. 2, № 6.
202. Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта, т. 2. М., 1891.
203. Улыбышев А. Д. Письмо к другу в Германию.—В кн.: 88.
204. Улыбышев А. Д. Сон.—В кн.: 88.
205. Улыбышев А. Д. Фрейшютц.—В кн.: 118.
206. Ушаков В. «Горбуны в модной лавке», водевиль.—Московский телеграф, 1829, ч. 29, № 20. Подп.: В. У.
207. Федоровская Л. А. Композитор Степан Давыдов. Л., 1977.
208. Филомафитский Е. М. Письмо другу в Херсон.—Украинский вестник, 1816, ч. 1, № 1. Подп.: Ф—ii.
209. Филомафитский Е. М. Харьковские записки.—Украинский вестник, 1819, ч. 14, № 4. Подп.: Ф—ii.
210. Финангин А. Евстигней Фомиц.—В об.: Музыка и музыкальный быт старой России. М., 1927.
211. Финдейзен Н. Музыка в русской общественной жизни начала XIX века.—РМГ, 1900, № 48, 52.
212. Финдейзен Н. Музыка и театр в эпоху Отечественной войны.—РМГ, 1912, № 33, 34.
213. Хохловкина А. Западноевропейская опера. М., 1962.
214. Цертелев Н. А. Отрывки из моего журнала.—Благонамеренный, 1823, ч. 23, № 13. Подп.: Житель Васильевского острова.
215. Чаадаев П. Я. Философические письма. Письмо четвертое (о зодчестве).—В кн.: 180.
216. Чаянова О. Театр Медокса в Москве. М., 1927.
217. Шаховской А. Дебора, или Торжество веры. Трагедия в пяти действиях. Спб., 1811.
218. Шевырев С. П. Разговор о возможности найти единый закон для изящного.—В кн.: 180.
219. Штейнпресс Б. Страницы из жизни А. А. Алябьева. М., 1956.
220. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. М., 1935.
221. Язовицкая Э. Э. Кантата и оратория. С. А. Дегтярев.—В кн.: 154.
222. Яковлев М. А. Новый философ.—Невский зритель, 1820, ч. 2, № 9.
223. Ямпольский И. Концерт.—Музыкальная энциклопедия, т. 2. М., 1974.
224. Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. М.—Л., 1951.
225. Dahlhaus K. Musik des 19 Jahrhunderts.—Neue Handbuch für Musikwissenschaft, Bd. 6. Weisbaden—Laaber, 1980.
226. Mooser R.-A. K. Cavo. —Rivista musicale italiana, 1969, № 3.
227. Mooser R.-A. Annales de musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle, v. 2.
228. Mooser R.-A. Annales de musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle, v. 3. Genève, 1951.

ZEITTAFFEL *

* Zusammengestellt von T. W. Korschenjanz

b.d. - ohne Datum	Arbat-Theater
imp. – kaiserlich	Adelsversammlung
isp. – Interpreten, aufgeföhrt	
kn. – Fürst	Bolschoi Theater
kom. – komisch	Handelsclub
pewtsch. – Gesangs-	Kaufmannsversammlung
pridw. – Hof-	Moskau
teatr. – Theater-	Maly Theater
t-r – Theater	Peters-Theater
tr. – Truppe	Sankt Petersburg
um. – starb	Philharmonische Gesellschaft
fp. – Klavier, Klavier-	
Chor. – Chor	Ermitage-Theater

Musikalische und gesellschaftliche Ereignisse

1800

18. Apr. Erlass von Paul I. „über das Verbot, bis zum Erlass alle Arten von Büchern und Musiknoten aus dem Ausland einzuföhren“.

Apr. J. I. Fomin stirbt.

20. Apr. N. G. Pomorski wird anstelle des verstorbenen J. I. Fomin zum Komponisten und Probenleiter des St. Petersburger Kaiserlichen Theaters ernannt.

28. Apr. N. A. Titow wird geboren.

1. Mai S. I. Dawydow wird zum Kapellmeister des Kaiserlichen Theaters in St. Petersburg ernannt (er arbeitet bis 1804).

5. Juni Alle privaten Druckereien sind geschlossen.

[1800] Die Zensur wird für in Russland veröffentlichte Noten eingeföhrt.

Auf Initiative von D. S. Bortnjanski wird in St. Petersburg ein spezieller Opernchor gegründet, der die Hofkapelle von der Teilnahme an Opernaufföhren befreit.

Beginn der Verlagstätigkeit in St. Petersburg durch F. Dietmar. Beginn der pädagogischen Tätigkeit des polnischen Komponisten, Dirigenten und Musiktheoretikers D. Kurpinski in Moskau (er lehrte bis 1810).

Der Komponist W. Martin-y-Soler wird zum Inspektor der italienischen Hofoper in St. Petersburg ernannt.

Ankunft des tschechischen Komponisten, Pianisten und Sängers I. Geld in Moskau, Autor der ersten russischen Schule für sechs- und siebensaitige Gitarre.

Um 1800

A. P. Jessaulow, der zukünftige Komponist, wird geboren.

Beginn der Arbeit von D. N. Kaschin an der Moskauer Universität und am Universitätsgymnasium (Organisation von Konzerten, Dirigieren, Komposition von Musik für feierliche Anlässe).

1801

31. März Erlass von Alexander I. über die Erlaubnis, ausländische Bücher und Noten einzuführen, private Druckereien zu eröffnen und ohne besondere Zensurbeschränkungen Bücher und Schriften zu drucken.

31. Aug. Unterzeichnung eines Vertrags mit Casassi für die Unterhaltung der italienischen Truppe in St. Petersburg.

15. November A. J. Warlamow wird geboren.

[1801] In St. Petersburg wird am Newski-Prospekt in der Nähe des Anitschkow-Palastes ein hölzernes Maly-Theater für die italienische Truppe Casassi gebaut.

I. F. Kerzelli wird zum Kapellmeister des Petrowski-Theaters in Moskau ernannt.

Ankunft der Geiger L. Spohr und F. Ekka in St. Petersburg.

Veröffentlichung von „Die ursprüngliche Grundlage der Harmonie oder die genaue Ordnung des Ursprungs der Vokale und andere Argumente dazu, mit den notwendigen Zeichnungen“ von I. P. Komendantow.

Es wurden Werke von O. A. Koslowski veröffentlicht, darunter „Russische Lieder für Pianoforte“ in 5 Teilen.

1802

7. März S. I. Dawydow wird zum „Dozenten für Musik für Sänger und Sängerinnen“ der Russischen Oper in St. Petersburg ernannt.

März Aufnahme der Tätigkeit der St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft.

4. April Debüt des Ehepaars Didelot in St. Petersburg.

10. Juli D. Bachmann, A. Bullandt, I. Masner und N. G. Pomorski werden zu Direktoren der St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft gewählt.

Herbst [1802] Ankunft in St. Petersburg M. Clementi und J. Field.

Ankunft der französischen Sängerin J. Phyllis-Andrieu in Russland, die zu einer der führenden Sängerinnen der französischen Truppe in St. Petersburg wird.

Wiederaufbau des Bolschoi-Theaters in St. Petersburg durch den Architekten Thomas de Thomon.

Der Beginn der Notenverlagstätigkeit von G. Dalmas in St. Petersburg.

Beginn der Arbeit des Gitarristen, Komponisten und Lehrers A. O. Sichra in Moskau. Veröffentlichung des „Journals für die siebenstimmige Gitarre von 1802“.

Veröffentlichung einer Sammlung russischer Volkslieder für Gesang und Klavier (in 3 Teilen) von L. S. Guriljow.

1803

19. Juni O. A. Koslowski wird zum „Musikdirektor“ der Kaiserlichen Theater ernannt.

9. Sept. Eröffnung des Theaters in Kiew mit einer Aufführung der polnisch-russischen Truppe Lotozki.

November [1803] Tournee der polnischen Truppe M. Kaschinski in Moskau.

Trennung der Opern- und Ballettruppe des St. Petersburger Theaters von der Dramaturgie.

Versetzung der italienischen Truppe Casassi in die Direktion der Kaiserlichen Theater.

K. A. Cavo wird zum Kapellmeister der italienischen und russischen Oper in St. Petersburg ernannt.

Eröffnung des Theaters P. P. Jessipow in Kasan. Kapellmeister - Komponist A. W. Nowikow.

Der Kaufmannssohn W. P. Soldatow gründet in Irkutsk ein Theater „für das ganze Publikum“, das bald in die Zuständigkeit des Fürsten W. I. Gortschakow und A. P. Schubin übergeht (bestand bis 1809).

Ankunft von F. A. Boaldieu und P. Roda (Rode) in Russland.

Ankunft von M. Clementi und K. Zeiner in St. Petersburg.

J. Field lässt sich in Russland nieder.

Beginn der Tätigkeit des Komponisten, Pianisten, Lehrers und Musiktheoretikers I. G. Miller in St. Petersburg.

Erster Auftritt des Komponisten und Pianisten A. I. Lisogub im Moskauer Universitätsinternat.

1804

12. Febr. Erlass von Alexander I. über die Bereitstellung von 20 Tausend Rubel für den Bau des Theaters in Odessa.

27. (29.) Feb. Geboren wird A. I. Villoing, zukünftiger Pianist und Pädagoge.

18. März In St. Petersburg stirbt I. J. Chandoschkin.

31. März Ch. Didelot wird zum ersten Tänzer und Ballettmeister des Hoftheaters und zum Hauptlehrer der Ballettschule in St. Petersburg ernannt.

20. Mai M. I. Glinka wird geboren.

1. August W. F. Odojewski wird geboren.

18. August Beginn der Aufführungen des deutschen Opernhauses im Moskauer Petrowski-Theater.

1. Sept. D. S. Bortnjanski wird zum Ehrenmitglied der St. Petersburger Akademie der Künste.

4. Okt. N. G. Pomorski stirbt.

27. November Beginn der Aufführungen der deutschen Truppe im Demidow-Theater in Moskau.

[1804] Verabschiedung eines Gesetzes, das es Universitäten und Gymnasien erlaubt, auf eigene Kosten hauptamtliche Lehrer für „angenehme Künste“ zu beschäftigen, darunter auch Musiklehrer.

Beginn des Dienstes des Pianisten und Komponisten D. I. Schprewiz als Klavierlehrer im Moskauer Universitätsinternat.

Beginn des Dienstes von F. A. Boaldieu als Kapellmeister am Hof der französischen Oper in St. Petersburg.

Beginn des Dienstes von P. Rode als Hofsolist in St. Petersburg.

Dienstantritt des österreichischen Komponisten, Pianisten und Dirigenten S. R. von Neukom als Kapellmeister des deutschen Theaters in St. Petersburg (tätig bis 1808).

Geboren wird N. A. Melgunow, zukünftiger Schriftsteller, Musikkritiker, Komponist.

Geboren wird P. M. Worotnikow, zukünftiger Komponist, Chordirigent, Lehrer.

Veröffentlichung der „Russischen Lieder“ von O. A. Koslowski (6. Heft).

1805

5. Juli Die deutsche Truppe aus St. Petersburg wird in die Direktion des Kaiserlichen Theaters überführt.

22. Okt. Brand im Petrowski-Theater in Moskau.

12. November Beginn der Aufführungen des Moskauer Theaters im Haus des Fürsten Wolkonski auf der Samoteka.

17. Dezember Beginn der Aufführungen des Moskauer Theaters im Haus von Paschkow auf der Mochowaja.

[1805]

Eröffnung der Universität Charkow mit Musikklassen unter der Leitung von I. M. Witkowski.

Eröffnung der Kasaner Universität mit Musikklassen.

Der Komponist A. W. Nowikow leitet in Kasan die Musikklassen der Universität und den musikalischen Teil des öffentlichen Theaters.

Organisation von wöchentlichen Quartettabenden im Moskauer Musiksalon der Wsewoloschkis.

Beginn der Tätigkeit des französischen Geigers und Komponisten P. F. Baillot als Hofsolist in St. Petersburg.

Herausgegeben wurde das musiktheoretische Werk von W. Manfredini „Regeln der Harmonie und Melodie für die Ausbildung der gesamten Musik“ in 4 Teilen, übersetzt aus dem Italienischen von S. A. Degtjarew.

Das Werk von D. Schprewiz „Wie viel Musik zur Erziehung von Gefühl, Güte und Eleganz beiträgt“ wird veröffentlicht.

Violinist und Kammermusiker A. L. Jerschow gestorben.

Veröffentlichung der Klaviermusik von O. A. Koslowski zur Tragödie von W. Oserow „Fingal“.

1806

30. Januar In St. Petersburg stirbt W. Martin-y-Soler.

6. Sept. D. J. Strujski, zukünftiger Schriftsteller, Komponist, Musikkritiker, wird geboren.

27. Okt. Stolypins Leibeigenen-Truppe wird von der Direktion der Kaiserlichen Theater gekauft und in das Moskauer Theater integriert.

21. November Beginn der Aufführungen der französischen Truppe im Paschkow-Theater in Moskau.

[1806] Übergabe der Moskauer Kaiserlichen Theater an die Generaldirektion der Kaiserlichen Theater in St. Petersburg.

Gründung der Moskauer Theaterschule mit einem Internat und Musikklassen.

S. I. Dawydow wird zum Kapellmeister der Theaterschule in St. Petersburg ernannt.

Eröffnung des Leibeigenen-Theaters Gladkow in Pensa (bestand bis 1829).

Beginn der Notenveröffentlichungstätigkeit von J. Peyron und F. L. Weisgerber in Moskau (bis 1812).

Die „Sammlung russischer Volkslieder mit ihren Stimmen“ von N. Lwow und I. Pratsch, 2. ergänzende Auflage (3. Auflage - 1815) wird veröffentlicht.

D. N. Kaschin beginnt mit der Herausgabe der „Zeitschrift für russische Musik“ (erscheint bis 1809).

1807

Frühling Ankunft von J. Field in Moskau.

1. November Beginn der Aufführungen der deutschen Truppe im Wolkonski-Theater in Moskau.

[1807] Eröffnung des Leibeigenen-Theaters von Graf Stroganow im Otschor-Werk (Provinz Perm).

Beginn der Tätigkeit in Russland des deutschen Geigers, Komponisten und Dirigenten L. W. Maurer.

Geboren wird M. D. Reswoi, zukünftiger Musikwissenschaftler, Komponist, Cellist.

N. I. Bachmetew, zukünftiger Komponist, Geiger, wird geboren.

Veröffentlichung des Klavierauszugs der Oper „Rusalka“ von S. I. Dawydow (3. Teil).

1808

13. April Eröffnung des Arbat-Theaters in Moskau (Architekt K. Rossi).

22. Mai Die St. Petersburger Philharmonie schickte auf Initiative von Adelung eine Medaille in Anerkennung an Joseph Haydn.

28. Juli Antwortschreiben von J. Haydn an die Musiker der Philharmonischen Gesellschaft, in dem er ihnen für die Medaille dankt.

16. Sept. A. D. Schilin wurde in das Personal des Blindeninstituts in St. Petersburg aufgenommen (arbeitete bis 1818).

Sept. Beginn der Tournee der St. Petersburger französischen Truppe unter der Leitung von F. A. Boudier in Moskau.

[1808] Eröffnung einer Musikdruckerei der Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg.

Beginn des Dienstes des französischen Geigers Ch. F. Lafont als Hofsolist in St. Petersburg (bis 1815).

Das Buch von N. D. Gortschakow „Die Erfahrung der Vokal- oder Gesangsmusik in Russland...“ wird veröffentlicht.

L. Minellis Buch „Ein bequemer Weg zum Erlernen des Komponierens und der Begleitung“ („General Bass“) wird veröffentlicht.

Die geistlichen Konzerte von S. A. Degtjarjow werden veröffentlicht.

1809

1. Februar Eröffnung des Theaters im Haus des Fürsten Golizyn in Moskau (Tournée der italienischen Sängerin Marchetti-Fantozzi).

Juli Das Gebäude des Stadttheaters von Odessa wird errichtet (Architekt Thomas de Thomon).

[1809] Tournée der Truppe A. I. Schachowski in Odessa,

Organisation des italienischen Unternehmens Samboni und Montavani in Odessa.

Schließung des Theaters von W. N. Gortschakow und A. P. Schubin in Irkutsk.

Ankunft in St. Petersburg des deutschen Komponisten, Pianisten und Dirigenten D. Steibelt (gest. 1823).

Beginn der Tätigkeit von D. Schpewiz als Geigenlehrer am Pädagogischen Haus in Moskau.

D. N. Kaschin erhält von seinem Vermieter G. I. Bibikow einen „Freiheitsschein“.

Veröffentlichung des Klavierauszugs der Oper „Rusalka“ von S. I. Dawydow (4. Teil).

Der Gitarrist W. S. Alferjew beginnt mit der Herausgabe einer monatlichen „Zeitschrift für die siebenstimmige Gitarre“.

1810

Jan. Einrichtung einer Musikschule für junge Sängerinnen und Sänger in der Hofkapelle in St. Petersburg.

10. Februar Eröffnungsvorstellungen der russischen Truppe P. W. Fortunatow im Stadttheater Odessa unter Mitwirkung des Leibeigenen-Orchesterbesitzers N. Kulikowski.

Mai Die ersten Kompositionen von A. A. Aljabjew werden veröffentlicht: eine französische Romanze und zwei Walzer für Violine.

13. Juni S. I. Dawydow wird aus der Direktion des Kaiserlichen Theaters entlassen.

10. Oktober Organisation des Unternehmens A. I. Schachowski in Odessa.

31. Dezember Brand des Bolschoi-Theaters in St. Petersburg.

[1810] Beginn der Tätigkeit von I. Pratsch als Geigenlehrer im St. Petersburger Bildungshaus (arbeitete bis 1813).

D. Steibelt wird zum Hofkapellmeister des französischen Theaters in St. Petersburg ernannt.

Der Musikverlag von F. Dietmar in St. Petersburg wird von I. Pez übernommen.

Beginn der musikverlegerischen Tätigkeit von I. Briffa in St. Petersburg.

Beginn der musikverlegerischen Tätigkeit von F. Grandmaison in Moskau.

S. Aksenow beginnt mit der Herausgabe der „Neuen Zeitschrift für die siebenstimmige Gitarre, gewidmet den Musikliebhabern“.

Veröffentlichung von 24 Präludien und Fugen für Klavier und anderen Werken von L. Guriljow.

Veröffentlichung von 48 Variationen über das Thema des Zigeunertanzes für zwei Violinen und Bass, ein Werk von G. A. Rachinski.

Herausgabe von 6 russischen Liedern mit Variationen für zwei Violinen, ein Werk von I. Chandoschkin.

A. D. Schilin veröffentlicht die „Zeitschrift für Klavier“.

Die erste Klavierfabrik Russlands, die Klavierfabrik F. Diderichs und die Klavierwerkstätte Netschajew, wurde in St. Petersburg gegründet.

1811

2. Jan. Nach dem Brand des Bolschoi-Theaters in St. Petersburg werden die Vorstellungen in das Deutsche Theater am Schlossplatz verlegt.

27. Dez. Geboren wird W. P. Botkin, zukünftiger Schriftsteller und Musikkritiker.

[1811: Bau eines neuen Holztheaters in Nischni Nowgorod durch Fürst N. G. Schachowski.

Aufführungen der freischaffenden Truppe von I. Glebow in Jaroslawl (bis 1813).

Ankunft des österreichischen Geigers und Komponisten F. I. Clement in Russland.

Beginn der Arbeit von F. E. Scholz als Dirigent der Hofkapelle in St. Petersburg.

Ernennung von I. W. Dobrowolski zum Musiklehrer am Gymnasium in Astrachan, Beginn seiner Arbeit an der Organisation des Orchesters.

A. J. Warlamow schrieb sich als Sänger in der Hofkapelle ein.

I. A. Wolkow wurde zum Lehrer am Internat der Moskauer Universität in der Klavierklasse ernannt (er arbeitete bis 1813).

Uraufführung des Oratoriums „Minin und Poscharski oder die Befreiung Moskaus“ von S. A. Degtjarjow.

A. Sichra beginnt mit der Herausgabe der „Neuen Zeitschrift für die siebenstimmige Gitarre“.

D. Steibelt wird zum Kapellmeister der französischen Oper in St. Petersburg ernannt.

Der Moskauer Regent Naumow beginnt mit der Herausgabe der „Zeitschrift für allgemeine russische Lieder für vier Stimmen“.

Ф. Nerlich beginnt mit der Herausgabe der Monatszeitschrift „Russisches Liederbuch, eine Zeitschrift für Klavier, die russische Lieder mit Variationen enthält“.

Die J. Field gewidmete „Große Polonaise“ von A. Aljabjew wird veröffentlicht.

D. S. Bortnjanski komponiert eine Begrüßungskantate „Orpheus' Begegnung mit der Sonne“ (mit Texten von G. R. Derschawin).

1812

12. Jan. Erlass von Alexander I. über die Erlaubnis, Lehrer in Bildungseinrichtungen einzuschreiben, die „das vornehmste Talent und die Kenntnisse der Wissenschaft oder der schönen Künste“ freisetzen.

20. Febr. A. I. Dubjuk wird geboren.

25. März Der Leibeigene G. J. Lomakin, zukünftiger Chordirigent, wird geboren.

9. Aug. A. A. Gerke wird geboren.

18. November Erlass von Alexander I. über die Auflösung der französischen Truppen in St. Petersburg und Moskau.

[1812] Brand des Arbat-Theaters in Moskau.

Errichtung des Monopols des italienischen Unternehmens Samboni und Montavani in Odessa.

D. N. Kaschin schreibt sich als hauptamtlicher Lehrer für Musik an der Moskauer Universität ein.

A. P. Gluschkowski leitet die Moskauer Ballettkompanie und -schule.

Eröffnung einer privaten Notendruckerei Langner in Charkow.

Ankunft des deutschen Pianisten und Komponisten Ch. (K.) Mayer in Moskau.

Veröffentlichung einer vollständigen Sammlung der Werke von I. W. Häßler.

Schaffung von patriotischen Kompositionen von D. S. Bortnjanski: „Ein Sänger im Lager der russischen Soldaten“, „Marsch der allgemeinen Miliz“, „Lied der Soldaten“. Veröffentlichung von „Polonaise mit Chor für die Siege Seiner Durchlaucht Fürst Michail Larionowitsch Golenischtschew-Kutusow-Smolenski, Retter des Vaterlandes“ und anderer Kompositionen von O. A. Koslowski.

Werke des Fürsten P. Dolgorukow, die den militärischen Schlachten des Jahres 1812 gewidmet sind.

1813

2. Februar Dargomyschski wird geboren.

23. Apr. S. A. Degtjarjow stirbt.

15. November Der Vorsitzende der Philharmonischen Gesellschaft, P. P. Pesarownus, organisiert das erste Konzert zugunsten von Kriegsinvaliden in St. Petersburg.

30. November Die erste Aufführung nach der Befreiung Moskaus findet im Theater von P. A. Posnjakow statt.

[1813] Beginn der Aufführungen der „jungen Truppe“, organisiert von A. A. Schachowski, in den Räumen des Deutschen Theaters in St. Petersburg.

Tournee der Truppe Kalinowski und I. F. Stein in Charkow.

Veröffentlichung von geistlichen Konzerten und Chören von S. A. Degtjarjow.

Veröffentlichung militärisch-patriotischer Werke von P. Dolgorukow, D. N. Kaschin, I. Pratsch, A. Derfeld, D. S. Bortjanski, D. Steibelt, J. Field und anderen.

1814

10. Aug. Umzug S. I. Dawydow nach Moskau, seine Ernennung zum Lehrer für Gesang, Theater, Schule.

30. Aug. Eröffnung der Aufführungen des Moskauer Theaters im Theater von General Apraksin in der Snamenka.

[1814] Eröffnung der Notendruckerei I. Geld in St. Petersburg.

A. D. Schilin beginnt mit der Herausgabe einer Zeitschrift für Vokalkompositionen. „Erato“ (12 Exemplare der Zeitschrift spendet der Autor zugunsten von Behinderten).
Veröffentlichung von vokalen militärisch-patriotischen Kompositionen von S. I. Dawydow und D. N. Kaschin.

Veröffentlichte militärisch-patriotische Kompositionen von D. Steibelt und P. Dolgorukow.

1815

23. Juni In St. Petersburg stirbt I. G. Palynau.

26. Juli Synodenbeschluss über die administrative Verteilung von geistlichen Kompositionen und Arrangements von D. S. Bortnjanski an alle Kirchen.

1. Sept. I. Brief eröffnet eine „Bibliothek der musikalischen Werke“ in St. Petersburg.

26. Sept. Eröffnung des Leibeigenen-Theaters S. Kamenski in Orel.

[1815] Das Theater von P. P. Jessipow in Kasan hörte auf zu existieren.

D. S. Bortnjanski wird zum Ehrenmitglied der Philharmonischen Gesellschaft ernannt.

S. I. Dawidow wird zum Kapellmeister und Gesangslehrer an den Kaiserlichen Theatern in Moskau ernannt.

Die „Sammlung russischer Volkslieder mit ihren Stimmen“ von N. Lwow und I. Pratsch (3. Aufl.) wird veröffentlicht.

Geistliche Konzerte von D. S. Bortnjanski, M. S. Beresowski, S. I. Dawydow, S. A. Degtjarjow, L. S. Guriljow und Baschkow werden veröffentlicht.

O. A. Koslowski komponierte das „Te Deum“ anlässlich des Weltfriedens.

1816

14. Feb. Erlass der Synode über das strikte Verbot, in den Kirchen zu singen und Hymnen zu veröffentlichen, die nicht von D. S. Bortnjanski komponiert oder von Bortnjanski genehmigt wurden. Der Direktor für Vokalmusik D. S. Bortnjanski wird zum Zensor für geistliche Musik ernannt.

26. März A. L. Naryschkin wies in einer Anweisung an die Kontore der Direktion der kaiserlichen Theater Tage für Vorstellungen zugunsten von Kriegsinvaliden an: 19. März (Tag des Einzugs der Alliierten in Paris) – Konzert; 6. Oktober (Tag der Völkerschlacht bei Leipzig) – Maskenball; 26. November (Tag des heiligen Georg) – Theatervorstellung.

[1816] Das Barsow-Theater in Kursk hört auf zu existieren.

Eröffnung eines neuen Theaters in Charkow durch den Unternehmer I. F. Stein.

Der Beginn des polnischen Unternehmens Lenkowski in Kiew (bestand bis 1830).

Beginn der Tätigkeit von M. I. Bernard, Pianist, Komponist, Lehrer, zukünftiger Musikverleger, in Moskau.

Aufnahme von W. F. Odojewski in das Moskauer Universitätsinternat, erste Auftritte bei Festakten als Pianist und Komponist.

I. Dobrowolski beginnt in Astrachan mit der Herausgabe des „Asiatischen Musikmagazins“ (erscheint bis 1818).

A. Poljanski beginnt mit der Herausgabe des „Musikalischen Journals zugunsten der Invaliden“ für Klavier.

Die „Neue und vollständige Schule für Klavier“ von I. Pratsch wird veröffentlicht.

Veröffentlichung von „Acht Neue Polonaisen“ für Flöte von O. A. Koslowski.

1817

17. Mai K. P. Wilboa wird geboren.

1 Sept. Eröffnung des Adelsinternats am Pädagogischen Hauptinstitut in St. Petersburg (Leiter der Musikklassen - C. A. Cavos, Klavierlehrer -I. G. Hartmann).

Dez. Ankunft in Moskau Deutscher Komponist, Pianist, Lehrer F. K. Goebel.

[1817] St. Petersburger Bildungshaus organisiert eine Musikklasse mit sechsjährigem Studium zur Ausbildung von Lehrern für Institute und Privathäuser.

Studenten der Akademie der Künste in St. Petersburg dürfen wieder ihr eigenes Theater eröffnen.

P. A. Skokow stirbt.

Veröffentlichung der Werke von G. A. Rachinski: Romanze „Ein weiterer Tag“ (Text S. Netschajew); „10 Stücke für Violine“; „10 Stücke für siebenseitige Gitarre“.

Herausgegeben von I. W. Häßler 360 Präludien für Klavier in allen Tonarten.

Veröffentlichung Oratorium S. A. Degtjarjow „Minin und Poscharski“.

1818

3. Febr. Eröffnung des St. Petersburger Theaters, Umbau des Bolschoi-Theaters vom Architekten Mauduit.

18. Feb. N. J. Kubischta wird zum Musiklehrer (Klavier, Geige) am Moskauer Universitätsinternat ernannt.

21. Juni A. D. Schilin hat sich vom Institut für blinde Arbeiter zurückgezogen.

[1818] Abreise von A. D. Schilin aus St. Petersburg.

Gründung des Theaters von I. P. Kotljarewski in Poltawa (bestand bis 1821).

Tod von I. Pratsch.

Veröffentlichung der „Theorie der Musik oder Abhandlung über diese Kunst“. G. Hess de Calve.

A. O. Sichra beginnt mit der Herausgabe der „St. Petersburger Zeitschrift für Gitarrenmusik“.

Die zweite Ausgabe der „Altrussischen Gedichte, gesammelt von Kirscha Danilow“ (61 Texte mit Anhang von Noten) wurde veröffentlicht; herausgegeben von K. F. Kalaidowitsch; musikalische Bearbeitung von D. Schprowiza (erste Ausgabe ohne Noten - 1804).

Das Buch „Das Leben des berühmten Paisiello“ von de Dominicis wurde veröffentlicht.

In St. Petersburg wurden die Klavierfabriken von Schröder und Tischner eröffnet.

um

1818 wurde das Unternehmen von Urussow in Jaroslawl eingestellt.

1819

März Aufgrund der Schließung des Deutschen Theaters in St. Petersburg am Palastplatz werden die Vorstellungen der deutschen Truppe in das Maly-Theater verlegt.

4. Juli I. I. Walberch verstirbt.

14. Juli Beginn der Aufführungen der deutschen Truppe Hapmeyer in Moskau im Paschkow-Theater in der Mochowaja-Straße.

Dez. Auftritt des Klavierquintetts W. F. Odojewski in einem Konzert der Schüler des Moskauer Universitätsinternats.

Dez. Eröffnung eines neuen Holztheaters in Jaroslawl (Architekt und Unternehmer P. J. Pankow).

[1819] Beginn der Aufführungen der neuen französischen Truppe in St. Petersburger. Bolschoi-Theater.

A. I. Tscherlizki wird Organist an der Petrowskaja-Kirche in St. Petersburg.

Rückkehr nach St. Petersburg und Beginn der Lehrtätigkeit des Pianisten C. Mayer (lehrte bis 1845).

Der Kammermusiker L. P. Jerschow wird zum Musikdirektor des St. Petersburger Kaiserlichen Theaters ernannt.

A. J. Warlamow wurde zum Regenten der russischen Gesandtschaftskirche in Den Haag ernannt.

Beginn seiner Tätigkeit als Chordirigent, Kammersänger und Gitarrist.

O. A. Koslowski verlässt den Dienst in der Direktion der Kaiserlichen Theater.

1820

11. Januar A. N. Serow wird geboren.

30. März Das erste der jährlichen Konzerte des Moskauer Kuratoriums zugunsten der Armen fand statt.

Apr. Ankunft in St. Petersburg Französische Sängerin J. Phyllis.

26. Mai I. F. Kerzelli stirbt.

31. Dezember N. J. Afanasjew, zukünftiger Violinist und Komponist, wird geboren.

[1820] Baubeginn des Theaters in Woronesch.

In Astrachan wird das erste öffentliche Theater eröffnet (Unternehmer I. W. Dobrowolski).

F. E. Scholz wird zum Kapellmeister der Moskauer kaiserlichen Theater ernannt.

Das Projekt von F. E. Scholz über die Organisation des ersten russischen Konservatoriums.

N. D. Kulikowski übergibt sein Leibeigenenorchester an die Stadtverwaltung von Odessa.

Beginn der musikkritischen Tätigkeit von W. F. Odojewski.

1821

12. November Eröffnung der Aufführungen des italienischen Privatunternehmens L. Samboni und Granari in Moskau, im Apraksin-Theater.

[1821] Die Gründung des italienischen Unternehmens Buonavolio in Odessa.

Der Beginn der Aufführungen des Otschor-Theaters in Perm.

Die Entstehung des Leibeigenen-Theaters von Stroganow und Wsewoloschski in Perm.

Tournee in Kiew der russisch-ukrainischen Truppe M. S. Schepkin aus Poltawa.

Beginn der jährlichen Sommertournee des Jaroslawler Theaters in Rybinsk.

L. W. Maurer wird zum Kapellmeister und Komponisten der Kaiserlichen Theater in St. Petersburg ernannt.

C. A. Cavos wird zum "Inspektor der Opern für den musikalischen Teil" ernannt.

J. Field zieht nach Moskau.

Die Klaviererke von Mich. J. Wielgorski, I. I. Genischta und A. I. Lisogub werden veröffentlicht.

1822

17. März I. W. Häßler, Komponist, Pianist, Organist und Lehrer, stirbt.

30. Sept. Beginn der Aufführungen der franz. Truppe in Moskau im Theater in der Mochowaja.

[1822] Organisation des französischen Unternehmens Brice und Mezier in St. Petersburg.

Tournee von Kamenskis Truppe in Kiew.

C. A. Cavos wird zum Inspektor der Provinz-Orchester ernannt.

Peter P. Bulachow, zukünftiger Komponist und Gesangslehrer, wird geboren.

Ankunft des österreichischen Komponisten, Pianisten und Lehrers I. Hummel in Moskau.

M. I. Glinka komponiert Flötenvariationen in F-Dur über ein eigenes Thema, Flötenvariationen über ein Thema aus der Oper „Die Schweizer Familie“ von I. Weigl, Variationen über ein Thema von Mozart für Harfe oder Klavier.

Veröffentlichung der „Sammlung von russischen Volksliedern für Klavier mit und ohne neue Variationen“ in 3 Teilen. D. N. Kaschin (24 Lieder).

1823

26. März Gemäß dem Rundschreiben von A. N. Golizyn „Über die Nichtbezahlung von Tanz-, Musik- und Gymnastiklehrern im Dienst der Gymnasien“ wird beschlossen, die Lehrer von Freigelassenen in die Kategorie der Halbbeamten zu überführen und das staatliche Gehalt für sie abzuschaffen.

21. Juni Brief von Beethoven an die Musiker der St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft (mit der Partitur der Missa Solemnis?).

November Umzug von A. A. Aljabjew nach Moskau.

[1823] Trennung der Direktion des Moskauer Kaiserlichen Theaters von den St. Petersburger Theatern.

Tournee in Moskau „Mechanisches Theater mit Puppen“ Kryschenowski (im Repertoire der Opern, Ballette, Aufführungen mit Musik).

Der Umzug von A. N. Beregowski nach Moskau.
Der Umzug von Mich. J. Wielgorski nach Moskau.
N. J. Kubischta wird Soloviolinist und Assistent des Kapellmeisters am Bolschoi-Theater in Moskau.

Übersiedlung von G. A. Bachinski nach Moskau.
Ankunft des spanischen Gitarristen und Komponisten F. Sor in Moskau zusammen mit seiner Frau, der Tänzerin und Ballettmeisterin F. W. Gullen-Sor.
A. J. Warlamow kehrt aus Holland nach St. Petersburg zurück und tritt als Gesangslehrer in die Theaterschule ein.
D. Steibelt verstirbt.
Ankunft des tschechischen Geigers, Musiktheoretikers, Komponisten und Lehrers I. K. Hunke in Russland.
A. Aljabjews Romanzen „Der Abschied des Husaren“ (Text von N. Orschizki) und „Ich sehe einen Schmetterling fliegen“ (Text von P. Schalikow) werden veröffentlicht.
Herausgabe der „Sammlung ausgewählter Auszüge aus den Opernvaudevilles von A. N. Werstowski für Gesang und Klavier“.
Veröffentlichung von Romanzen von I. Genischta und L. Maurer nach Worten von A. S. Puschkin aus dem Gedicht „Der Gefangene im Kaukasus“ unter dem Titel „Das tscherkessische Lied“.
Die Klavierminiaturen von A. I. Tschelizki wurden veröffentlicht.

1824

2. Jan. Auftritt der Leibeigenen Balletttruppe des Grafen Rschewski im Moskauer Theater.

14. Okt. Das Theater von Apraksina (wurde bald von der Direktion der Moskauer Kaiserlichen Theater gekauft).

[1824] Eröffnung des Maly-Theaters in Moskau (Architekt O. I. Bové).

Anmietung des Theaters in Jaroslawl durch den Unternehmer W. S. Tichmenew.
Beginn des literarischen und musikalischen Salons von Fürstin S. A. Wolkonskaja in Moskau (bestand bis 1828).
W. F. Odojewski beginnt zusammen mit W. K. Küchelbecker mit der Herausgabe des literarischen und künstlerischen Almanachs „Mnemosyne“.
F. Antonolini stirbt.
Geburt Pawel P. Bulachow, zukünftiger Sänger und Komponist.
M. I. Glinka komponiert eine Romanze „Meine Harfe“ (Text K. Bachturin); Quartett Nr. 1 (unvollendet); Septett in Es-Dur (unvollendet).
Veröffentlichung des Prologs zur Eröffnung des Moskauer Bolschoi-Theaters „Der Triumph der Musen“, Musik von A. A. Aljabjew und A. N. Werstowski, Text von M. A. Dmitrijew.
Veröffentlichungen von A. N. Beregowski: Ballade „Schwarzer Schal“ und Verse aus dem Vaudeville „Wer ist der Bruder, wer ist die Schwester“.
Romanzen von Mich. J. Wielgorski und I. I. Genischta wurden veröffentlicht.

1825

1. Januar Eröffnung des Neuen Theaters in St. Petersburg an der Tschernyschew-Brücke (Architekt S. L. Schustow).

6. Jan. Eröffnung des Bolschoi-Theaters in Moskau (Architekt O. I. Bové).

Januar W. F. Odojewski wird Leiter der musikalischen Feuilletonabteilung der Zeitschrift „Moskauer Telegraf“ von N. Polewoi.

2. März Brand Neues Theater in St. Petersburg.

24. März S. N. Titow, Komponist, Cellist, stirbt.

März K. J. Häßler (Sohn von I. W. Häßler) eröffnet eine Musikbibliothek in Moskau.

9. Mai: S. I. Dawydow stirbt.

28. Sept. D. S. Bortnjanski stirbt.

23. Dez. A. A. Aljabjew wird wegen Mordes an einem Gutsbesitzer zur Verbannung nach Sibirien unter Aberkennung von Rang und Adel verurteilt.

[1825 wurde A. N. Werstowski zum „Inspektor der Musik“ des Moskauer Kaiserlichen Theaters ernannt.

C. A. Cavos unterbreitet der Direktion der Kaiserlichen Theater ein Projekt zur Reform des Musikunterrichts an der Theaterschule.

Im Institut für Waisenkinder in Gatschina wurde eine spezielle Musikklasse eröffnet.

K. F. Richter eröffnet einen Verlag und eine „Bibliothek für den Verleih von Musikkompositionen“ in St. Petersburg.

Beginn der Musikverlagstätigkeit von K. Lisner in St. Petersburg.

Entstehung eines Leibeigenen-Theaters im Dorf Iljinski, Provinz Perm.

A. N. Werstovskis Romanzen „Zigeunerlied“ (Text von A. S. Puschkin) und „Die Flamme der Liebe ist gnädig“ (Text von P. Golowin) werden veröffentlicht.

Veröffentlichung des „Dramen-Albums für Theater- und Musikliebhaber“, herausgegeben von A. Pisarew und A. Werstowski.

Veröffentlichung des „Tatarischen Liedes“ von W. F. Odojewski (mit einer Strophe von Alexander Puschkin aus dem Gedicht „Der Brunnen von Bachtschissarai“).

Veröffentlichung von Chorwerken von D. S. Bortnjanski in einer Klavierbearbeitung von P. I. Turtschaninow.

Musiktheater

1800

Янв. 1	М. Петр. т-р	«Странная предосторожность, или Притворный жокей», ком. опера. Муз. Ж. П. Солье, текст пер. с франц. С. Н. Глинкой.
Янв. 15	М. Петр. т-р	«Влюбленный колдун, или Амур, спасающий любовников», балет. Муз. М. Керцелли (?).
Янв. 25	М. Петр. т-р	«Аполлон и Дафна», балет. Пост. Д. Соломони. Муз. И. Старцера (?).
Февр. 1	Спб. Б. т-р (Ка- менный),	«Невольник, или Великодушный муж», опера-ни- термедия. Муз. Н. Пиччинни.
Февр. 3	тр. М. Петр. т-р	«Старинные святки», опера. Муз. Ф. К. Блумы, текст А. Ф. Малиновского.
Февр. 8	Спб. Б. т-р	«Американцы», ком. опера. Муз. Е. И. Фомина, текст И. А. Крылова в переработке А. И. Клу- шина, балеты И. И. Вальберха.
Февр. 9	М. Петр. т-р	«Сонный порошок, или Похищенная крестьянка»*, ком. опера. Муз. Ф. Бьянки, вольный пер. тек- ста с итал. И. А. Крылова.
Апр. 1	М. Петр. т-р	«Наталья, боярская дочь», опера. Муз. Д. Н. Ка- шина, текст С. Н. Глинки.
Апр. 16	Спб. Б. т-р, франц. тр.	« <i>Le Comte d'Albert</i> »* («Граф д'Альбер»), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст М. Ж. Седена.
Апр. 19	Спб. Б. т-р, франц. тр.	«Филипп и Жоржетта», опера. Муз. Н. Далеяра- ка, текст Ж. М. Монвеля.
Май 25	М. Петр. т-р	«Дон-Жуан», балет. Пост. Д. Соломони. Муз. К. Каноббио (?).
Июль 5	Спб. Б. т-р, франц. тр.	«Адель и Дорсан», опера. Муз. Н. Далеярака, текст Б. Ж. Марсоллье.
Июль 9	Спб. Б. т-р, франц. тр.	«Том Джонс», ком. опера. Муз. Ф. А. Филидора, текст А. Пуансине.

* Здесь и далее звездочкой отмечены названия произведений, впоследствии неоднократно ставившихся в театрах Москвы и Петербурга.

Июль 12	Спб. Б. т-р	«Деревенская героиня», балет. Пост. П. Б. Шевалье. Муз. Д. Г. А. Париса.
Сент. 20	М. Петр. т-р	«Сила бога любви» («Сила любви»), балет по опере «Пигмалион, или Сила любви» Н. Поморского (?). Пост. Д. Соломонн.
Ноябрь 6	Спб. Б. т-р	«Клорида и Милон», пастушеская опера. Муз. Е. И. Фомина, текст В. В. Капниста, балеты И. И. Вальберха.
Ноябрь 19	М. Петр. т-р	«Медея и Язон»*, балет Ж. Ж. Новерра. Пост. Д. Соломонн. Муз. Ф. Аопельмайра или Родольфа (?).
Дек. 2	Спб. Эрмит. т-р, франц. тр.	«Эфрозина и Коррадин, или Исправленный титран»*, опера. Муз. Э. Мегюля, текст Ф. Б. Гофмана.
Дек. 12	Спб. Эрмит. т-р, франц. тр.	«Влюбленный Баярд», балет по комедии «Les amours de Bayard» Ж. М. Монвеля. Муз. М. Шампена (?).
Дек. 14	М. Петр. т-р	«Обманутая старуха» («Тщетная предосторожность»), балет. Пост. Ж. Доберваля. Муз. Г. Гертеля (?).

1801

Янв. 7	М. Петр. т-р	«Олинька, или Первоначальная любовь», ком. опера. Муз. О. А. Козловского, текст А. М. Белосельского-Белозерского.
Янв. 10	Спб. Б. т-р, франц. тр.	«Рауль де Креки», опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ж. М. Монвеля.
Янв. 14	М. Петр. т-р	«Негритянка, или Сила любви и благодарности», ком. опера. Муз. Леско, текст пер. с франц. М. Шушеркиным.
Сент. 25	Спб. Б. т-р	«Увенчанная благодать», балет на день коронации Александра I. Пост. И. И. Вальберха. Муз. С. И. Давыдова, тексты хоров А. И. Клушнина.
Окт. 1	Спб. Б. т-р	«Инесса ди Кастро, или Тайный брак», трагич. балет. Пост. Дж. Канциани. Муз. К. Каноббио.
Окт. 2	М. Петр. т-р	«Храм радости», пролог по случаю коронации Александра I.
Окт. 8	Спб. Б. т-р (?)	«Новый Стерн», балет. Пост. И. И. Вальберха.
Окт. 9	М. Петр. т-р	«Два маленьких савойца», опера. Муз. Н. Далеярака, текст пер. с франц. В. А. Левшиным.
Окт. 23	М. Петр. т-р	«Чеботари», опера. Муз. А. Б. Брюни, текст пер. с франц. С. Н. Глинкой.
Дек. 13	М. Петр. т-р	«Где горе, там и радость, или Несчастное семейство», опера. Муз. П. Гаво, текст пер. с франц. С. Н. Глинкой.
Дек. 26	М. Петр. т-р	«Волшебная флейта»*, опера. Муз. В. А. Моцарта, текст Э. Шиканедера.

1802

Янв. 9	М. Петр. т-р	«Молодые поскорее старых могут обмануть», лирическая комедия с русскими песнями. Муз. И. Ф. Керцелли, текст В. А. Левшина.
Янв. 16	М. Петр. т-р	«Маленький матрос»*, ком. опера. Муз. П. Гаво, текст пер. с франц. С. Н. Глинкой.
Янв. 30	М. Петр. т-р	«Прекрасная Арсена», опера-феерия. Муз. П. А. Моискина, текст пер. с франц. С. Н. Сандуновым.

Февр. 10	М. Петр. т-р	«Горации и Куриации», трагич. балет. Пост. Д. Соломони, муз. И. Старцера.
Апр. 4	Спб. Эрмит. т-р	«Аполлон и Дафна», балет. Пост. Ш. Дидло.
Апр. 16	М. Петр. т-р	«Лауретта», опера. Муз. Ж. Н. де Мери, текст де Мальзевиля, пер. с франц. В. А. Левшина (?).
Май 26	М. Петр. т-р	«Сильвен», опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля, пер. с франц. В. А. Левшина (?).
Июнь 2	Спб. М. т-р	«Персей и Андромеда», мелодрама с хорами и балетами. Муз. А. Н. Титова, текст А. Я. Княжнина.
Авг. 30	Спб. М. т-р	«Жертвоприношение благодарности» («Торжество благодарности»), «аллегорический балет на день тезоименитства Александра I». Пост. И. И. Вальберха, муз. С. И. Давыдова, стихи А. И. Клушина.
Авг. 30	М. Петр. т-р	«Любовные хитрости», ком. опера. Муз. Б. Оттани, текст Дж. Бертати, пер. с итал.
Авг. 31	М. Петр. т-р	«Школа Пиэро», ком. балет. Пост. И. М. Аблеца. Муз. сборная.
Сент. 5	Спб. Эрмит. т-р, франц. тр.	«Смерть Геракла», балет. Пост. Огюста [Огюста Пуаро.—Г. К.].
Окт. 14	М. Петр. т-р	«Оберон, царь волшебников», ком. опера. Муз. П. Враницкого, текст Ф. С. Зейлера, пер. с нем. Янковича.
Ноябрь 24	М. Петр. т-р	«Альцеста», опера. Муз. Х. В. Глюка (?).
Дек. 1	Спб. Б. т-р	«Пастух и Гамадриада», анакреонтический балет. Пост. Ш. Дидло.
Дек. 12	Спб. Эрмит. т-р, франц. тр.	«Адольф и Клара, или Два арестанта»*, ком. опера. Муз. Н. Далейрака, текст Б. Ж. Марсолье.
Дек. 18	М. Петр. т-р	«Арестант»*, опера. Муз. Д. Деяла Марна, текст А. Дювала, пер. с франц.
Дек. 22	М. Петр. т-р (?), итал. тр.	«Медя и Язон», мелодрама с балетами. Муз. И. Бенды, текст пер. с нем. С. Н. Сандуновым.
		«Зенобия в Пальмире», опера. Муз. П. Анфосси.

1809

Янв. 3	Спб. Эрмит. т-р, франц. тр.	«Калиф Багдадский»*, опера. Муз. Ф. А. Буальдье, текст Сен-Жюста.
Янв. 15	М. Петр. т-р	«Пирим и Тизбе», трагич. балет Дж. Кандлани. Пост. Д. Соломони, муз. К. Каноббио.
Февр. 5	М. Петр. т-р	«Аземия, или Дикия», опера. Муз. Н. Далейрака, текст пер. с франц. В. А. Левшиным (?).
Апр. 15	Спб. Б. т-р	«Золотое яблоко», ком. опера. Муз. Е. И. Фомина, текст И. Иванова, балеты И. И. Вальберха.
Апр. 16	Спб. Эрмит. т-р, франц. тр.	«Les Amants Prothées» («Любовники-протен») *, опера-водевиль. Муз. А. Париса, текст Ж. Патра.
Апр. 19	М. Петр. т-р	«Ариодан», героич. опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ф. Б. Гофмана, пер. с франц.
Апр. 27	Спб. Эрмит. т-р, франц. тр.	«Кастор и Поллукс», героич. балет. Пост. Ш. Ле Пика, муз. К. Каноббио (?).
Май 10	Навловск, франц. тр.	«Les deux journées» («Водовоз, или Двухдневное приключение») *, опера. Муз. Л. Керубини, текст Ж. Н. Буйи.
Май 14	М. Петр. т-р	«Стихотворец и математик, или Сочинитель у себя дома», ком. опера. Муз. А. Б. Брюни, текст Э. Госса, пер. с франц.

Май 16	Павловск		«Роланд и Моргана, или Разрушение очарованного острова», волшебнo-геронч. балет. Пост. Ш. Дидло. Муз. Ф. Антонолли и К. А. Кавоса.
Май 21	Павловск, тр.	франц.	«Maison à vendre» («Продажная дача») *, ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст А. Дюваля.
Май 21	Спб. Б. т-р		«Суд царя Соломона», драма с хорами и балетами. Муз. А. Н. Титова, текст А. И. Клушина, балеты И. И. Вальберха.
Май 31	Павловск, тр.	франц.	«L'Amour filial ou gamba de bois» («Детская любовь, или Деревянная нога») *, ком. опера. Муз. П. Гаво, текст Ш. А. Демутье.
Июнь 19	Спб. Б. т-р		«Аксур, царь Ормуза» *, геронч. опера. Муз. А. Сальери, текст Л. да Понте.
Июль 22	М. Петр. т-р		«Апеллес и Кампаспа, или Торжество Александра над самим собою», геронч. балет. Пост. Ж. Наверра, муз. Ф. Аспельмайра.
Авг. 21	Спб. Б. т-р		«Бланка, или Брак из отщепеня», трагич. балет. Пост. И. И. Вальберха. Муз. А. Н. Титова.
Сент. 15	М. Петр. т-р		«Элиза, или Путешествие по ледяным горам Сен-Бернара» *, опера. Муз. Л. Керубини.
Сент. 20	М. Петр. т-р (?) франц. тр.		«Le Chaudronnier de St. Flour» («Сенфлурский медник»), опера-водевиль. Муз. П. Кремона, текст А. Гуффе.
Сент. 21	Гатчина, тр.	франц.	«Une folie» («Глупость, или Тщетная предосторожность») *, опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ж. Н. Буи.
Сент. 27	М. Петр. т-р		«Вспыльчивый, или Все невпопад», опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Б. Ж. Марсолье, пер. с франц.
Окт. 26	Спб. Б. т-р		«Русалка» (ч. 1) *, волшебнo-ком. опера. Муз. Ф. Кауэра и С. И. Давыдова, текст К. Ф. Генслера, вольный пер. с нем. Н. С. Краснопольского, балеты И. И. Вальберха.
Ноябрь 16	М. Петр. т-р		«Свадьба господина Волдырева», ком. опера. Муз. И. Ф. Керцелли, текст В. А. Левшина.
Ноябрь 23	М. Петр. т-р		«Глупость, или Тщетная предосторожность», опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ж. Н. Буи, пер. с франц.
Дек. 3	М., польск. тр. Ка- жинского		«Краковяки», ком. опера. Муз. Я. Стефани, текст Б. Вогуславского.
Дек. 7	М., польск. тр. Ка- жинского		«Фраскатана», ком. опера. Муз. Дж. Панзелло.
1804			
Янв. 9	М. Петр. тр.	т-р, франц.	«Филипп и Жоржетта», ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ж. М. Монвеля.
Янв. 11	М. Петр. т-р		«Блез и Бабетта», ком. опера. Муз. Н. Дездеа, текст Ж. М. Монвеля, пер. с франц.
			«Дитя тайны, или Мрачный лес», драматич. балет. Пост. Дж. Саломони, муз. Саломони-старшей.
Янв. 26	М. Петр. т-р		«Цыгане на ярмарке», ком. опера. Муз. Дж. Панзелло, пер. с итал.
Февр. 23	М. Петр. тр.	т-р, франц.	«Комическая опера» *, ком. опера. Муз. Д. Делла Мариа, текст Ж. А. Сегюра и Э. Дюпати.
Март 5	Спб. Эрмит. тр.	т-р, франц.	«Алиша, королева Голкондская» *, опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст Ж. Б. Виаль и Э. Г. Ф. де Фавьера.
Май 5	Спб. Б. т-р		«Русалка» (ч. 2) *, волшебнo-ком. опера. Муз. Ф. Кауэра и К. А. Кавоса, текст Н. С. Краснопольского, балеты И. И. Вальберха.

Июнь 6	Спб. Б. т-р	«Деревенские левицы», ком. опера, Муз. В. Фно- раванти, текст пер. с итал. И. Виеном.
Июль 24	М. Петр. т-р	«Песнолюбие», ком. опера, Муз. В. Мартини-и-Со- лера, текст А. В. Храповицкого.
Авг. 27	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Механик» («Механик, или Живая турецкая го- лова»), ком. опера, Муз. Ф. Кауэра.
Авг. 31	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Христофушка и Маргаритушка», «сельская опе- ра», Муз. Шаба, текст К. Штейнберга.
Сент. 9	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Крестьянин во дворянстве», ком. опера, Муз. Гайбеда.
Сент. 20	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Резиновый башмачник», ком. опера, Муз. Ф. Гал- тенгофа.
Сент. 22	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Глупый учитель деревенской школы», «комиче- ско-музыкальное интермеццо», Муз. М. Шпринга.
Сент. 29	Спб. Б. т-р	«Два Антона, или Ням делу не помеха», опера. Муз. Б. Шака, вольный пер. с нем. Е. Лифанова.
Сент. 30	Спб. Б. т-р	«Граф Каагелли, или Преступный брат»*, тра- гич. балет. Пост. И. И. Вальберха, муз. С. И. Да- выдова, В. Мартини-и-Солера и Дж. Сарти.
Окт. 2	М. Петр. т-р	«Все к лучшему», балет. Пост. Д. Соломони, муз. Соломони-старшей.
Окт. 11	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Благотворительный дервиш, или Волшебный бара- бан», героико-ком. волшебная опера, Муз. Герле, текст Э. Шиканедера.
Окт. 18	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Die Köche» («Повара»), ком. опера, Муз. Ф. Галтенгофа.
Ноябрь 1	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Горный дух» («Летающий горный дух»), вол- шебно-ком. опера, Муз. В. Мюллера.
Ноябрь 5	М. Петр. франц. тр.	т-р, «Нина, или От любви сумасшедшая»*; опера. Муз. Н. Далебрака, текст Б. Ж. Марсолье. «Fanchon de la veilleuse» («Косынка старухи»)*, опера-водевиль. Муз. Доша, текст Ж. Н. Буйи.
Ноябрь 19	М. Петр. франц. тр.	т-р, «Le grand deuil, ou les Morts vivants»* («Глу- бокий траур»), опера, Муз. А. Бертона.
Ноябрь 22	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Die gefangene Dame» («Колодница»), ком. опе- ра, Муз. Л. Керубини.
Ноябрь 23	Спб. Б. т-р	«Эдил в Афинах»*, трагедия с хорами. Текст В. А. Озерова, муз. О. А. Козловского.
Ноябрь 27	М. т-р Демидова, нем. тр.	«Die Heurats Insel» («Остров брака»), ком. опера. Муз. П. Враницкого.
Дек. 3	М. Петр. т-р. франц. тр.	«Richard, Coeur de Lion, Roi d'Angleterre»* («Ричард Львиное сердце»), ком. опера, Муз. А. Э. М. Гретри, текст М. Ж. Седена.
Дек. 11	Спб. Нем. т-р	«Русалка» (ч. 3), волшебн.-ком. опера, Муз. Ф. Кауэра.
Дек. 12	М. Нем. т-р	«Радостный праздник Фоссии», «спивеса с голоса- ми», Муз. К. Штейнберга.
Дек. 15	М. Петр. т-р	«Алонзо и Кора, или Дева Солнца», историч. балет. Пост. Д. Соломони, муз. Капуцци.
Дек. 26	М. Нем. т-р	«Венгерские цыгане», ком. опера, Муз. М. Шприн- га.
Б. д.	Спб. Эрмит. т-р	«Зефир и Флора»*, аناкреонтнч. балет. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса (?).
1805		
Янв. 7	М. Петр. франц. тр.	т-р, «L'amant statue» («Влюбленная статуя»), опе- ра, Муз. Н. Далебрака, текст Ф. Десфонтена.
Янв. 19	М. Петр. т-р	«Любовные шутки», опера, Муз. Э. Р. Дуви, текст пер. с франц. М. И. Поповым. «Мщение за смерть Агамемнона», трагич. балет. Пост. Д. Соломони, муз. Соломони-старшей.

Янв. 20	М. Нем. т-р		«Русалка» (ч. 2), волшебнo-ком. опера. Муз. Ф. Кауэра, текст К. Ф. Генслера.
Февр. 16	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р,	«Une heure de mariage» («Час женитьбы»), ком. опера. Муз. Н. Далейрака, текст Ш. Г. Этьена.
Апр. 11	М. Нем. т-р		«Примирение через шутку, или Директор и Компания в одном лице», ком. «пнэса с песнями». Муз. Ф. Галтенгофа и А. Калыводы.
Апр. 20	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р,	«La jeune femme volée» («Молодая вспыльчивая жена») *, опера Муз. Ф. А. Буальдьё, текст Клапареда.
Апр. — Май	Спб., франц. тр.		«Le trézor suppose, ou Le danger d'écouter aux portes» («Подложный клад, или Опасно подслушивать у дверей») *, опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ф. Б. Гофмана.
Май 5	Спб. Б. т-р		«Князь-невидимка, или Лицарда-волшебник» *, волшебнo-ком. опера. Муз. К. А. Кавоса, текст В. Лифанова.
Май 6	М. Нем. т-р		«Пробные роли, или Актриса инкогнито» *, ком. опера. Муз. В. Мюллера, текст Шмидера.
Июнь 6	М. Нем. т-р		«Ночной сторож», ком. интермедия. Муз. С. Р. фон Нейкома, текст Ф. В. Гунинуса.
Июнь 11	М. Петр. т-р		«Молодая смиренница, или Женщины между собой» *, ком. опера. Муз. Н. Далейрака, текст Э. Дюпати, вольный пер. с франц.
Июнь 16	Спб. Б. т-р		«Ям, или Почтовая станция», ком. опера. Муз. А. Н. Титова, текст А. Я. Княжнина.
Июнь 23	М. Нем. т-р		«Волшебная цитра», «геронкомическая опера». Муз. В. Мюллера.
Июль 26	Спб. Б. т-р, франц. тр.		«Абдерхан», ком. опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст Делинья.
Авг. 9	М. Нем. т-р		«Героним-скрага», ком. опера. Муз. К. Диттерсдорфа.
Авг. 13	М. Нем. т-р		«Театральный директор в замешательстве», ком. интермедия. Муз. С. Р. фон Нейкома, текст Ф. В. Гунинуса.
Авг. 27	М. Нем. т-р		«Der Zingissner» («Политический оловянный») *, опера-модернль. Текст и муз. Г. Ф. Трейчке (?).
			«Воздушные шары», ком. опера. Муз. Ф. Френцля, текст Х. В. Брецнера.
Авг. 30	Спб. Б. т-р		«Наталья, боярская дочь», драма с хорами. Текст С. Н. Глинки, муз. А. Н. Титова.
Сент. 17	М. Нем. т-р		«Похищение из серала, или Бельмонт и Констанция» *, опера. Муз. В. А. Моцарта, текст Х. В. Брецнера и Г. Стефани.
Сент.	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р,	«L'intrigue aux fenêtres» («Интрига под окошком»), опера. Муз. Н. Изуара текст Э. Дюпати и Ж. Н. Буян.
Окт. 11	М. Нем. т-р		«Чертова мельница на Венской горе» *, «геронкомическая опера». Муз. В. Мюллера, текст К. Ф. Генслера.
Окт. 25	Спб. Б. т-р		«Русалка» (ч. 3) *, волшебнo-ком. опера. Муз. С. И. Давыдова, текст Н. С. Краснопольского, балеты И. И. Вальберха.
Окт.	Спб., франц. тр.	т-р,	«L'atouguise de quinze ans» («Пятнадцатилетний любовник»), опера. Муз. В. Мартини-и-Солера.
Окт.	Спб., франц. тр.		«Праздник пятидесятилетия», опера. Муз. Н. Де-зеда.
Ноябрь 8	М. Нем. т-р		«Ланасса, или Ужасные обычаи прошедших времен», трагедия с хорами и маршами. Текст Плюмеке, муз. Ф. Галтенгофа.

Ноябрь 10	М. Нем. т-р	«Калишлавка с колокольчиками, или Благотворительный деревни», волшебная опера. Муз. Герля, текст Э. Шиканедера.
Ноябрь 16	М. Нем. т-р	«Зеркало Аркадии», «геронкомическая опера». Муз. Ф. К. Зюсмавера, текст Э. Шиканедера.
Дек. 8	Слб. Б. т-р	«Фиксаль»*, трагедия с хорами. Текст В. А. Озерова, муз. О. А. Козловского, балеты И. И. Вальберха.
Дек. 27	М. Нем. т-р	«Русалка» (ч. 3), волшебная опера. Муз. Биряя.
1806		
Янв. 12	М. Нем. т-р	«Дон-Жуан»*, опера. Муз. В. А. Моцарта, текст Л. да Понте.
Янв. 17	М. Нем. т-р	«Капельмейстер», ком. интермедия. Муз. Фишера, текст пер. с итал.
Янв. 21	Слб. Б. т-р	«Любовная почта»*, ком. опера. Муз. К. А. Кавоса, текст А. А. Шаховского.
Февр. 2	М. т-р Пашкова, франц. тр.	«Des dettes, ou Les Deux Créanciers dures» («Долги, или Два обманутых кредитора»), ком. опера. Муз. М. С. Шампена.
Февр. 12	М. Нем. т-р	«Аксур, царь Ормуниский», опера. Муз. А. Сальери.
Апр. 8	М. Нем. т-р	«Дитя прозника, или Видение духов», ком. опера. Муз. В. Мюллера, текст Г. Ф. В. Гроссмана.
Апр. 10	Слб. Эрмнт. т-р, франц. тр.	«Leon, ou Château de Montepérou» («Леон, или Монтенерский замок»)*, опера. Муз. Н. Далебрака, текст Ф. Б. Гофмана.
Апр. 12	Слб. Эрмнт. т-р, франц. тр.	«Le tour de Soubrette» («Хитрость служанки»), ком. опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст Гершена.
Апр. 18	Слб. Б. т-р	«Беглец от своей невесты», ком. опера. Муз. К. А. Кавоса, текст А. А. Шаховского, балеты И. И. Вальберха.
Апр. 27	М. Нем. т-р	«У мужа с женою не без горести, или Худая сторожу награда», ком. интермедия. Муз. С. Нейкома, текст Ф. Гунниуса.
Май 6	М. Нем. т-р	«Ситах Мани, или Кара XII под Бандерами», романт. драма. Муз. С. Нейкома.
Май 14	М. Нем. т-р	«Выдуманный клад», ком. опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ф. Б. Гофмана.
Май	Слб., франц. тр.	«Прекрасная Татьяна, или Молодая крестьянка с Воробьевых гор», опера-водевиль. Муз. А. Н. Титова, текст Клапареда.
Авг. 30	Слб. Таврич. дво-рец, франц. тр.	«Воронья и Эюльнар»*, ком. опера с балетом. Муз. Ф. А. Буальдьё.
Окт. 2	М. Нем. т-р	«Деревенский цирюльник»*, ком. опера. Муз. И. Шенна, текст И. Вейдемана.
Окт. 9	Гатчина, франц. тр.	«Le médecin turc» («Турецкий лекарь»)*, ком. опера. Муз. Н. Изуара, текст П. Виллье и А. Гуффе.
Окт. 15	Слб. Б. т-р, франц. тр.	«Уфал и Мальвина», опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Сен-Виктора.
Ноябрь 8	М. Нем. т-р	«Сестры из Праги»*, ком. опера. Муз. В. Мюллера, текст И. Перине.
Дек. 16	Слб. Эрмнт. т-р, франц. тр.	«Телемак на острове Калипсо»*, опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст П. Дарси, балеты Ш. Дидло.
Дек. 18	М. Нем. т-р	«Основание Москвы», историч. опера. Муз. М. Шпринга, текст Е. Бермана.
Дек. 31	Слб. Б. т-р	«Илья-богатырь»*, волшебная опера. Муз. К. А. Кавоса, текст И. А. Крылова, балеты И. И. Вальберха.

- Дек. Спб., франц. тр. «*Гулистан, или Хула из Самарканда*», опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ш. Г. Этьена.
 Б. д. Спб., франц. тр. «*Amour et mystère*» («Любовь и тайна»), ком. опера. Муз. Ф. А. Буальде, текст Ж. Пена.

1807

- Янв. 3 М. Нем. т-р «*Элеонора, или Супружеская любовь*», опера. Муз. Ф. Пазра.
 Янв. 14 Спб. Эрмит. т-р «*Димитрий Донской*», трагедия с хорами. Текст В. А. Озерова, муз. С. И. Давыдова (?).
 Янв. 28 Спб. Эрмит. т-р, «*Лодоиска*», опера. Муз. Р. Крейцера, текст франц. тр. Ж. Дежора.
 Февр. 4 Спб. Б. т-р, франц. тр. «*Эмерик Текелий, или Венгерцы*», геронч. опера. Муз. А. Н. Титова, текст Клапареда.
 Февр. 22 М. т-р Пашкова «*Сельский праздник*», опера. Муз. Д. Н. Кашина.
 Апр. Спб., франц. тр. «*Адмиральский корабль*», опера. Муз. А. Бертона.
 Май 7 Спб. Б. т-р «*Сумбека, или Падение Казанского царства*», трагедия с хорами. Текст С. Н. Глинки, муз. С. И. Давыдова.
 Май 24 (267) Спб. Б. т-р «*Нурзадах, или Минутное заблуждение*», опера. Муз. А. Н. Титова, текст А. Я. Княжнина, балеты И. И. Вальберха.
 Май 30 Спб. Б. т-р «*Все дело в окошках*», опера. Муз. Н. Изуара, текст Ж. Н. Буйн и Э. Дюпати, пер. с франц. А. В. Лукицкого.
 Сент. 4 М. т-р Пашкова «*Приношение любви*», балет. Пост. Ж. Ламираля, муз. Росси.
 Сент. 25 Гатчина, придв. «*Les paris-garçons*» («Холостые мужья»), ком. т-р, франц. тр. опера. Муз. А. Бертона, текст П. Гожирана-Нантейля.
 Сент. 26 Гатчина, придв. «*Le bouffe et le tailleur*» («Буф и портной»), т-р, франц. тр. ком. опера. Муз. П. Гаво, текст А. Гуффе и П. Виллье.
 Сент. 27 Гатчина, придв. «*Les deux aveugles de Tolède*» («Два слепца толедские»), т-р, франц. тр. опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст В. Ж. Марсолье.
 Окт. 10 Спб. Б. т-р «*Русалка*» (4 ч.)*, волшебнo-ком. опера. Муз. С. И. Давыдова, текст А. А. Шаховского.
 Окт. 12 М. т-р Пашкова, «*La Petite Iphigénie, ou les Révertes renouvelles des grecs*» («Маленькая Ифигения, или Возрожденные мечты греков»), т-р, франц. тр. опера-водевиль («ragodje»). Муз. Х. В. Глюка, текст Ш. С. Фавара.
 Окт. 27 Спб. Б. т-р «*Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства*», трагич. балет. Пост. И. И. Вальберха, муз. А. Э. М. Гретри и К. А. Кавоса.
 Дек. 15 Спб. Эрмит. т-р, «*Фаниска*», опера. Муз. Л. Керубини. франц. тр.
 Дек. 19 М. т-р Пашкова «*Пятнадцатиминутное молчание*», опера. Муз. П. Гаво, текст пер. с франц. С. Н. Глинкой.

1808

- Янв. 11 М. т-р Пашкова, «*Медея*», трагедия Б. Лонжьера. Муз. из оперы франц. тр. Л. Керубини «*Медея*».
 Февр. 6 Спб. Эрмит. т-р, «*Le tableau parlant*» («Говорящая картина»), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Л. Ансома. франц. тр.
 Февр. 7 Спб. Б. т-р «*Оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бейся*», ком. опера. Муз. А. Париса и др., текст пер. с франц. П. Н. Кобяковым.
 Февр. 11 М. т-р Пашкова «*Новый Вертер*», балет. Пост. И. И. Вальберха. Муз. А. Н. Титова (С. Н. Титова?).

Февр. 15	М. т-р Пашкова	« <i>Дезертир, или Женщина-героиня</i> », балет Дж. Канциани. Пост. И. И. Вальберха
Февр. 16	М. т-р Пашкова	« <i>Деревенская героиня</i> » ком. балет П. Б. Шевалье. Пост. И. И. Вальберха, муз. А. Париса.
Апр. 13	М. Арбат. т-р	« <i>Боян, песнопевец древних славян</i> », пролог с хорами и балетами на открытие нового Арбатского театра. Текст С. Н. Глянки, муз. Д. Н. Кашина.
Апр. 14	Спб. Эрмнт. т-р, франц. тр.	« <i>Les voitures versées</i> » («Опрокинутые повозки»)*, ком. опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст Э. Дюпати.
Апр. 15	Спб. Б. т-р	« <i>Три брата-горбуна</i> »*, ком. опера. Муз. К. А. Кавоса, текст А. В. Лукницкого.
Апр. 20	Спб.	« <i>Посиделки, или Следствие Яма</i> », ком. опера. Муз. А. Н. Титова, текст А. Я. Княжнина.
Апр. 25	М. т-р Пашкова, франц. тр.	« <i>Две страницы, или Великодушный поступок Фредерика Великого</i> », ком. опера. Муз. Н. Дездеда.
Май 21	Спб. Б. т-р	« <i>Дон-Кихот</i> », балет Ш. Дидло. Муз. К. А. Кавоса.
Авг. 17	Спб. Б. т-р	« <i>Домовые</i> »*, ком. опера. Муз. В. Мюллера, текст И. Перине, пер. с нем. Н. С. Краснопольского.
Сент. 26	М. Арбат. т-р, франц. тр.	« <i>Le délire</i> » («Бред»)*, опера. Муз. А. Бертона.
Окт. 1	Спб. Б. т-р	« <i>Новое семейство</i> », ком. опера «с русскими и цыганскими плясками». Муз. Фрейлиха, текст С. К. Вязмитинова.
Окт. 3	М. т-р Пашкова, франц. тр.	« <i>Ambroise, ou Voilà jougnée</i> » («Амбруаз, или Вот мой день»)*, ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ж. М. Монвеля.
Окт. 8	М. т-р Пашкова, франц. тр.	« <i>L'Irato</i> » («Ирато»), опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Б. Ж. Марсолье.
Окт. 12	Спб. Б. т-р	« <i>Маленький матрос</i> », ком. балет (по опере П. Гаво). Пост. И. И. Вальберха, муз. А. Париса.
Окт. 12	М. т-р Пашкова, франц. тр.	« <i>Орфей и Эридика</i> », трагич. балет с хорами. Пост. И. И. Вальберха, муз. Х. В. Глюка.
Окт. 12	М. т-р Пашкова, франц. тр.	« <i>Ma tante Auroré, ou Le roman impromptu</i> » («Тетка Аврора»)*, опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст Ш. Лоншана.
Окт. 19	М. т-р Пашкова, франц. тр.	« <i>Камилла, или Подземелье</i> »*, опера. Муз. Н. Далеярака.
Ноябрь 16	Спб. Б. т-р	« <i>Американцы, или Счастливое кораблекрушение</i> », балет Дж. Канциани, возобновлен И. И. Вальберхом. Муз. К. Каноббио.
Ноябрь 23	Спб. Б. т-р	« <i>Ирод и Мариамна</i> »; трагедия с хорами. Текст Г. Р. Державина. Муз. С. И. Давыдова.
Дек. 21	М. Арбат. т-р	« <i>Ромео и Юлиа</i> »*, опера. Муз. Д. Штейбельта, текст Ж. А. Сегюра, пер. с франц. А. Г. Волкова, балеты И. И. Вальберха.
Б. д.	Спб., франц. тр.	« <i>La dame invisible</i> » («Женщина-невидимка»), опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст А. Доде и Рандона.
Б. д.	Спб., франц. тр.	« <i>La princesse de Babylon</i> » («Принцесса Вавилонская»), опера. Муз. Д. Штейбельта.
1809		
Янв. 8	Спб. Эрмнт. т-р, франц. тр.	« <i>Амур и Психея</i> », эротич. балет Ш. Дидло. Муз. К. А. Кавоса.
Янв. 14	М. Арбат. т-р	« <i>Ольга прекрасная</i> », героич. опера. Муз. Д. Н. Кашина, текст С. Н. Глянки.
Янв. 23	М. Арбат. т-р, франц. тр.	« <i>Les Prétendus</i> » («Женихи»), опера. Муз. Ж. Б. Лемуана.
Янв. 27	М. Арбат. т-р, франц. тр.	« <i>La Melomanie</i> » («Меломания»), ком. опера. Муз. М. С. Шампenea, текст Гренье.

Апр. 7	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	« <i>L'Entrepreneur dans l'embarras</i> » («Содержатель театра в крайности») *, ком. опера. Муз. Д. Чимарозы.
Апр. 8	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	« <i>La fausse magie</i> » («Ложная магия»), опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
Апр. 12	Спб. Б. т-р		« <i>Девичник, или Филаткина свадьба, следствие Яма и Посиделок</i> » *, ком. опера. Муз. А. Н. Титова, текст А. Я. Княжинна.
Апр. 24	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	« <i>Новый Дон-Кихот</i> » *, ком. опера. Муз. М. С. Шампени.
Май 13	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	« <i>Мнение публики, или Физиономист в затруднении</i> », ком. опера. Муз. А. Пиччинни, текст А. А. Дезожье.
Май 14	Спб.		« <i>Поликсена</i> », трагедия. Текст В. А. Озерова, муз. А. Н. Титова.
Май 25	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	« <i>Тобери, или Шведский рыбак</i> » *, опера. Муз. А. Б. Брюни, текст Ж. Патра.
Июнь 27	Спб. Б. т-р		« <i>Густав Ваза, или Торжествующая невинность</i> », драма. Текст Е. И. Титовой, муз. А. Н. Титова.
Авг. 16	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	« <i>Маркиз Тюльпан</i> » *, ком. опера. Муз. Дж. Панизелло.
Авг. 30	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р,	« <i>Зелуса и Альциндор, или Лес приключений</i> », «феерико-геронико-комический» балет-дивертисмент. Пост. Ш. Дядло, муз. К. А. Кавоса.
Сент. 16	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	« <i>Le diable couleur de rose</i> » («Черт розового цвета»), опера. Муз. П. Гаво, текст Л. Шампрюна (?).
Сент. 24	Гатчина, придв. т-р франц. тр.		« <i>Le Rendez-vous bourgeois</i> » («Свидание буржуа») *, ком. опера. Муз. Н. Изуара, текст Ф. Б. Гофмана.
Сент. 25	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	« <i>Пикарос и Диего, или Бурный вечер</i> », опера. Муз. Н. Далеярака.
Окт. 4	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	« <i>Гюльнара, или Персидская невольница</i> » *, ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Б. Ж. Марсолье.
Окт. 11	Спб. Б. т-р		« <i>Эльвина, или Изгнанница</i> », опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ж. Н. Вуйи.
Окт. 16	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	« <i>Тайна</i> », ком. опера. Муз. Ж. П. Солье, текст Ф. Б. Гофмана, пер. с франц. С. Н. Глики.
Окт. 16	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	« <i>La caverne, ou Les bugands</i> » («Пещера, или Разбойники»), опера. Муз. Ж. Ф. Лесюэра, текст П. Дарси.
Окт. 21	Спб. Зимний дворц. франц. тр.	дво-тр.	« <i>L'Erreux villageoise</i> » («Деревенское испытание»), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри.
Окт. 25	Спб. Б. т-р		« <i>Чудаки, или Сумасброды от стихотворства и музыки</i> », ком. опера. Муз. К. А. Кавоса и Ш. Майера, текст пер. с итал. П. Н. Кобяковым.
Ноябрь 2	Спб. Б. т-р		« <i>Павел и Виргиния</i> » *, опера. Муз. Р. Крейцера, текст пер. с франц. П. Н. Кобяковым.
Ноябрь 10	Спб. Б. т-р		« <i>Ромео и Юлия</i> », трагич. балет с хорами по В. Шекспиру. Пост. И. И. Вальберха, муз. Д. Штейбельта (?).
Ноябрь 14	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р,	« <i>Электра и Орест</i> » *, трагедия с хорами. Текст А. Н. Грузинцева, муз. С. И. Давыдова.
Ноябрь 14	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р,	« <i>Монтано и Стефания</i> », ком. опера. Муз. А. Бертона.
Ноябрь 21	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р,	« <i>Лажо герцога Вандомского</i> » *, опера-водевиль. Муз. В. Гировеца, текст Н. Жерсея и М. Дьеллафуа.
Ноябрь 22	Спб. Б. т-р		« <i>Два слова, или Ночь в лесу</i> » *, опера. Муз. Н. Далеярака, текст Б. Ж. Марсолье, пер. с франц. И. И. Вальберха.

Ноябрь 24	Спб. Эрмит.	т-р	«Альцеста», франц. опера.
Дек. 7	Спб. В. т-р		«Добрый Лука, или Вот мой день», опера. Муз. В. Мартини-и-Солера, вольный пер. с франц. П. Н. Кобыкова.
Дек. 16	Спб. Б. т-р		«Севильский цирюльник», балет, «заимствованный из оперы». Пост. Л. Дюпора, муз. Дж. Паязелло (?).

1810

Янв. 17	Спб. Б. т-р		«Павел и Виргиния», балет. Пост. И. И. Вальберха, муз. из одноименной оперы Р. Крейцера.
Янв. 24	Спб. Б. т-р		«Дебора, или Торжество веры»*, трагедия с хорами. Текст А. А. Шаховского, муз. О. А. Козловского.
Февр. 16	Спб.		«Мельник», балет Огюста (по опере «Мельник — колдун, обманщик и сват»). Муз. М. Соколовского.
Апр. 30	Спб. Б. т-р		«Старый замок», опера. Муз. Д. Делла Марна, текст А. Дювалая, пер. с франц. И. И. Вальберха.
Май 2	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«Избранница из Саланси, или Награжденная добродетель», опера. Муз. А. Э. М. Гретри. «Господин Дешиалюмо, или Забавный вечер», ком. опера. Муз. П. Гаво, текст Огюста.
Май 23	Спб. Б. т-р		«Итальянка в Лондоне», ком. опера. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. Петроселлини.
Май 23	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«Felix, ou l'Enfant Trouvé» («Феликс, или Найденный»), опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст М. Ж. Седена.
Июнь 1	Спб. Зимний дворец, франц. тр.		«Десять дней женитьбы», ком. опера. Муз. Ф. А. Буальдьё.
Июнь 2	Спб. Б. т-р		«Одна шалость», ком. опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ж. Н. Буйи, пер. с франц. В. А. Левшина.
Июнь 10	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«Mari coiffé» («Сердитый муж»), опера. Муз. П. Гаво, текст Р. Ш. Гильбера де Пиксерекура.
Июль 2	Спб. Б. т-р		«Любовные свидания», ком. опера. Муз. Н. Иауара, текст Ф. Б. Гофмана, пер. с франц. Я. И. Лизогуба.
Авг. 30	Спб. Эрмит.	т-р,	«Лаура и Генрих, или Разбитие мавров», волшебн.-героич. балет Ш. Дидло. Муз. К. А. Кавоса.
Сент. 1	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«Супруги до брака, или Они у себя», опера. Муз. А. Пяччинки, текст М. А. Дезожье.
Сент. 5	Павловск, тр.	франц.	«Атала и Терпсихора»*, опера с балетом. Муз. Ш. С. Кателя.
Окт. 3	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«La Maison isolée, ou Le Vieillard des Vosges» («Уединенный дом, или Старик Вожских гор»)*, опера. Муз. Н. Далеярака, текст Б. Ж. Марсолье.
Окт. 14	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р,	«Сандрильона»*, волшебная опера. Муз. Д. Штейбельта; текст М. Г. Этьенна.
Ноябрь 14	Спб. Б. т-р		«Арвидна и Тезей», «дуо-драма с хорами и балетом». Муз. Я. Бенды, балеты И. И. Вальберха, текст пер. с нем. П. Ф. Шапошниковым. «Новая героиня, или Женщина-казака»*, героич. балет. Пост. И. И. Вальберха, муз. А. Н. Титова.
Ноябрь 14	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«Sargines, ou l'Élève de l'Amour» («Саржини, или Ученик и любовь»), опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ж. М. Монвеля.
Дек. 10	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«Стратоника»*, опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ф. Б. Гофмана.
Дек. 19	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«Le Magnifique» («Великолепный»), опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст М. Ж. Седена.

Дек. 25	Спб. Эрмит. т-р, франц. тр.	<i>«Rien de trop, ou Les deux paravents»</i> («Ничего лишнего, или Две ширмы»), ком. опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст Ж. Пана.
Дек. 31	М. Арбат. т-р, франц. тр.	<i>«Майор Пальмер»</i> , опера. Муз. А. Б. Брюни, текст Ш. А. Г. Пинго-Лебрена.
1811		
Янв. 2	Спб. Зимний дворец, нем. тр.	<i>«Рохус Пумперникель»</i> *, ком. опера. Муз. разных авторов, аранжировка И. Зейфрида, текст М. Штегмейера.
Янв. 13	Спб. Эрмит. т-р, франц. тр.	<i>«Весталка»</i> *, опера. Муз. Г. Спонтини, текст В. Ж. Этьенна.
Июль 26	М. Арбат. т-р	<i>«Хитрая левница»</i> , опера. Муз. Де Доминичиса. Текст пер. с итал.
Сент. 9	М. Арбат. т-р, франц. тр.	<i>«Le traité paix»</i> («Никаких соглашений»), опера. Муз. П. Гаво, текст Б. Ж. Марсолье.
Сент. 29	М. Арбат. т-р	<i>«Час брака»</i> , ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ш. Г. Этьенна, пер. с франц.
Окт. 4	Спб. Нем. т-р	<i>«Эдик-царь»</i> *, трагедия с хорами. Текст А. Н. Грузинцева. Муз. О. А. Козловского.
Ноябрь 13	Спб. Нем. т-р	<i>«Цирцея и Улисс»</i> , мелодрама. Текст А. Я. Княжнина, муз. А. Н. Титова, балеты И. И. Вальберха.
1812		
Янв. 4	Спб. Нем. т-р	<i>«Барон Фельсгейм»</i> *, драма с хорами, маршами и балетами. Вольный пер. с франц. П. Н. Титова, муз. А. Н. Титова, балеты И. И. Вальберха.
Янв. 8	М. Арбат. т-р	<i>«Носиф Прекрасный»</i> *, опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст пер. с франц. Л. Брантом, балеты И. И. Вальберха.
Янв. 11	М. франц. т-р	<i>«Габриэль д'Эстре, или Влюбленный Генрих IV»</i> , опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Сен-Жюста.
Янв. 20	М. Арбат. т-р, франц. тр.	<i>«Les dangers de l'indiscrétion»</i> («Опасная нескромность»), опера. Муз. Л. В. Маурера, текст Кортеса.
Февр. 5	Спб. Нем. т-р	<i>«Старый глупец и молодой хитрец»</i> , опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ф. Б. Гофмана.
Февр. 21	М. Арбат. т-р	<i>«Эльвина, или Торжество любви и добродетели»</i> , опера «рыцарских времен». Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ж. Н. Буйя, пер. с франц.
Май 7	М. Арбат. т-р	<i>«Подмосковная девушка»</i> , характерный дивертисмент И. М. Аблеца с песнями Д. Н. Кашина.
Май 15	Спб. Зимний дворец	<i>«Казак-стихотворец»</i> *, опера-водевиль. Муз. К. А. Кавоса, текст А. А. Шаховского.
Май 24	М. Арбат. т-р	<i>«Дафнис и Хлоя, или Победа Амура над Дианой»</i> , анакреонтический балет. Пост. А. П. Глушковского, Муз. аранжирована М. Ф. Керцелли.
Май 27	Спб. Нем. т-р	<i>«Прекрасная мельничиха»</i> *, ком. опера. Муз. Дж. Паизиелло, текст пер. с итал. Н. С. Краснопольским.
Июнь 14	М. Арбат. т-р	<i>«Роза и Колин, или Сельская любовь»</i> , балет. Пост. А. Глушковского (по опере П. А. Монсиньи?).
Июнь 28	Спб. Нем. т-р	<i>«Легковарныя»</i> , ком. опера. Муз. А. Н. Титова, текст А. Я. Княжнина.
Авг. 30	Спб. Нем. т-р	<i>«Ополчение, или Любовь к Отечеству»</i> *, балет с хорами и плясками. Пост. И. И. Вальберха и Огюста, муз. К. А. Кавоса.
Сент. 13	Спб. Нем. т-р	<i>«Минутное заблуждение»</i> , опера. Муз. А. Н. Титова, текст пер. с франц. А. Я. Княжниним.

- Окт. 7 Спб. Нем. т-р «Русский деревенский праздник», «интермедия-дивертисмент с хорами и плясками». Пост. И. И. Вальберха и Огюста, муз. С. И. Давыдова, текст Г. Г. Политковского.
- Окт. 17 Спб. Нем. т-р «Криспин в серале», опера. Муз. Ф. Антолини, текст пер. с франц. А. А. Шаховским.

1813

- Янв. 13 Спб. Нем. т-р «Старинные святки», опера, Муз. Ф. К. Блиммы, текст А. Ф. Малиновского.
- Февр. 23 Спб. Нем. т-р «Масленица», интермедия-дивертисмент. Муз. А. Н. Титова, текст П. Н. Титова.
- Май 19 Спб. Нем. т-р «Русские в Германии, или Следствие Любви к Отечеству», балет. Пост. И. И. Вальберха и Огюста, муз. А. Париса и К. А. Кавоса.
- Май 28 Спб. Нем. т-р «Мнимый кавалер, или Суматоха в трактире», ком. опера. Муз. К. А. Кавоса, текст пер. с нем. А. И. Шеллером.
- Авг. 30 Спб. Нем. т-р «Солиман второй, или Три султанши», ком. опера. Муз. К. А. Кавоса, текст пер. с франц. А. И. Шеллером, балеты И. И. Вальберха.
- Сент. 22 Спб. Нем. т-р «Праздник в стане союзных армий при Монмартре», дивертисмент. Пост. И. И. Вальберха и Огюста, муз. К. А. Кавоса и Д. Н. Кашнина, текст П. А. Корсакова.
- Окт. 13 Спб. Нем. т-р «Две свадьбы и один муж», ком. опера. Муз. П. К. Гульельми. Текст пер. с итал.
- Ноябрь 3 Спб. Нем. т-р «Казак и черта не боятся, или Корчма»*, комедия. Текст пер. с франц. И. И. Вальберхом, муз. С. И. Давыдова.
- Ноябрь 10 Спб. Нем. т-р «Казак в Лондоне», балет-дивертисмент. Пост. И. И. Вальберха и Огюста, муз. К. А. Кавоса (?).
- «Со всем прибором сатана, или Сумбурица-жена»*, ком. опера. Муз. Ж. П. Солье, текст пер. с франц. Ф. Ф. Кокошкиным.

1814

- Янв. 18 М. т-р Апраксина «Великодушная турецкого паши», балет-дивертисмент. Пост. А. П. Глушковского. Муз. аранжирована М. Ф. Керцелли.
- Апр. 23 Спб. Нем. т-р «Волшебное зеркало»*, ком. опера. Муз. Ф. К. Зюсмайера, текст Э. Шиканедера.
- Апр. 24 Спб. Нем. т-р «Казак на Рейне», опера. Муз. К. А. Кавоса (?).
- Июнь 3 Спб. Нем. т-р «Амбоар и Оранжев, или Нашествие моголов», трагедия с хорами. Текст П. А. Корсакова, муз. С. И. Давыдова.
- Июнь Павловск «Торжество России, или Русские в Париже», «аналогический балет с пением и хорами». Пост. И. И. Вальберха и Огюста, муз. К. А. Кавоса, текст П. А. Корсакова.
- Авг. 30 Спб. Нем. т-р «Возвращение героев», дивертисмент. Муз. Ф. Антолини, текст П. А. Корсакова и Г. Р. Державина.
- Сент. 15 М. т-р Апраксина «Гений благодати, или Распря Аполлона с Марсом», «аллегорико-анакреонтический балет». Пост. И. И. Вальберха и Огюста, муз. К. А. Кавоса.
- «Праздник в стане союзных армий», дивертисмент. Пост. И. М. Аблеца, муз. К. А. Кавоса и Д. Н. Кашнина, стихи П. А. Корсакова.

Окт. 29	М. т-р Апраксина	«Развратный, или Вертеп разбойников», героич. балет. Пост. А. П. Глушковского. Муз. аранжирована М. Ф. Керцелли.
Ноябрь 9	Спб. Нем. т-р	«Завтрак холостых»*, ком. опера. Муз. Н. Изуара, текст пер. с франц. И. И. Вальберхом.
Ноябрь 17	Спб. Нем. т-р	«Камшала, или Подземелье», балет. Пост. И. И. Вальберха, муз. Ф. Антонолини.
Ноябрь 23	Спб. Нем. т-р	«Крестьяне, или Встреча незваных»*, опера-водевиль. Текст А. А. Шаховского. Муз. аранжирована С. Н. Титовым.
Дек. 10	Спб. Нем. т-р	«Швейцарское семейство, или Тоска по отчизне»*, опера. Муз. И. Вейгля, текст пер. с нем. Н. И. Гречем.
Дек. 10	Спб. М. т-р (бывший нем. т-р)	«Казак и прусский волонтер в Германии», ком. опера. Муз. Т. В. Жучковского (?).
Дек. 31	Спб. М. т-р	«Ломоносов, или Рекрут-стихотворец»*, опера-водевиль. Муз. Ф. Антонолини, текст А. А. Шаховского.

1815

Янв. 8	М. т-р Апраксина	«Праздник донских казаков»*, дивертисмент. Пост. И. М. Аблеца, муз. К. А. Кавоса;
Янв. 25	М. т-р Апраксина	«Семик, или Гулянье в Марьиной роще», дивертисмент. Пост. И. М. Аблеца, муз. С. И. Давыдова и К. А. Кавоса.
Янв. 26	Спб. М. т-р	«Жоконд, или Искатели приключений»*, ком. опера. Муз. Н. Изуара, текст Ш. Г. Этъенна, пер. с франц. П. А. Корсакова, балеты И. И. Вальберха.
Янв. 30	Спб. М. т-р, нем. тр.	«Фигарова женитьба» («Свадьба Фигаро»), ком. опера. Муз. В. А. Моцарта, текст Л. да Понте.
Февр. 1	Спб. М. т-р	«Рауль Синяя борода»* опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст пер. с франц. А. В. Лукницким, балеты И. И. Вальберха.
Февр. 8	Спб. М. т-р	«Тщетная предосторожность», балет. Пост. Ж. Доберваля, муз. Г. Гертеля (?). «Желтый Карло, или Волшебница мрачной пустыни», волшебн.-ком. опера. Муз. Ф. Антонолини, текст А. А. Шаховского.
Февр. 13	Спб. М. т-р, нем. тр.	«Саржин»*, опера. Муз. Ф. Паэра.
Февр. 17	Спб. М. т-р	«Откупщик Бражкин, или Продажа села», ком. опера. Муз. К. А. Кавоса, текст А. А. Шаховского. «Возвращение ополчения в село Усердово», водевиль. Муз. Ф. Антонолини.
Февр. 22	Спб. М. т-р, нем. тр.	«Новый помещик», опера. Муз. Ф. А. Буяльде.
Февр. 24	Спб. М. т-р	«Горации и Куриации», опера. Муз. Д. Чимарозы, текст пер. с итал. А. И. Шеллером, балеты И. И. Вальберха.
Май 5	М. т-р Апраксина	«Праздник на морской пристани, или Супружеское примирение», балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. И. Ф. Керцелли.
Май 18	Спб. М. т-р	«Сандрильона», волшебн.-пантомимный балет «из известной оперы» (Д. Штейбельта?). Пост. И. И. Вальберха и Огюста. Муз. аранжирована К. А. Кавосом.
Авг. 23	Спб. М. т-р	«Марс и Венера», анакреонтич. балет. Пост. И. И. Вальберха и Огюста, муз. Ф. Антонолини.

Сент. 23	М. т-р Апраксина	«Алина, королева Голкондская», опера. Муз. А. Бертона, текст пер. с франц. Д. И. Вельяшевым-Волинцевым, балеты И. М. Аблеца.
Сент. 29	Слб. М. т-р	«Молодые супруги»*, комедия с музыкой. Текст А. С. Грибоедова.
Окт. 19	Слб. М. т-р	«Иван Сусанин»*, опера. Муз. К. А. Кавоса, текст А. А. Шаховского.
Ноябрь 25	М. т-р Апраксина	«Гулянье на Воробьевых горах», дивертисмент. Пост. А. П. Глушковского, муз. Д. Н. Кашина, С. И. Давыдова, М. Ф. Керцелли.
Дек. 9	М. т-р Апраксина	«Казак в Лондоне, или Дань мужеству», дивертисмент с хорами. Пост. И. М. Аблеца, муз. М. Ф. Керцелли. «Макарьевская ярмарка», дивертисмент. Пост. И. М. Аблеца, муз. Д. Н. Кашина, В. А. Пашкевича и др.
Дек. 13	М. т-р Апраксина	«Филатка с Федорой у качелей под Новинским», дивертисмент. Пост. А. П. Глушковского, муз. С. И. Давыдова.
Дек. 17	Слб. М. т-р	«Физиономист и хиромангик»*, комедия «с арями и песнями». Текст Н. И. Ильина, муз. С. И. Давыдова, Ф. Антолини, Ф. Орланди, К. А. Кавоса и И. Прача.
Дек. 17	М. т-р Апраксина	«Клара похищенная, или Торжество добродетели над развратностью», балет. Пост. И. И. Вальберха и И. М. Аблеца, муз. И. Вейгля.

1816

Янв. 7	М. т-р Апраксина	«Масленица», дивертисмент. Пост. И. М. Аблеца, муз. К. А. Кавоса.
Янв. 14	М. т-р Апраксина	«Смерть Рожера, ужаснейшего атамана разбойников Богемских лесов, или Оправданная невиновность несчастного сына его, Виктора», трагич. балет. Пост. А. П. Глушковского. Муз. аранжирована М. Ф. Керцелли. «Лукашка, или Святочный вечер», ком. опера. Муз. С. И. Давыдова, текст Я. Люстиха.
Янв. 30	Слб. М. т-р	«Прерванное жертвоприношение», опера. Муз. П. Винтера, текст пер. с нем. А. И. Шеллером.
Февр. 4	М. т-р Апраксина	«Торжество россиян, или Бивак под Красным» («Торжество победы»), дивертисмент. Пост. А. П. Глушковского, муз. С. И. Давыдова и М. Ф. Керцелли.
Февр. 7	Слб. М. т-р	«Прекрасный паж, или Арестант крепости Шпандау»*, ком. опера. Муз. Р. Крейцера и Н. Изуара, текст пер. с франц. С. П. Потемкиным.
Апр. 14	Слб. М. т-р	«Смитающиеся комедианты», ком. опера. Муз. В. Фиораванти, пер. с франц.
Апр. 20	М. т-р Апраксина	«Мнимый невидимка, или Суматоха в трактире», ком. опера. Муз. К. А. Кавоса, текст пер. с нем. А. И. Шеллером.
Апр. 28	М. т-р Апраксина	«Певец и портной», ком. опера. Муз. П. Гаво и Д. Н. Кашина, текст пер. с франц. П. А. Вяземским.
Май 3	Слб. М. т-р	«Эсфирь», трагедия. Текст Ж. Расина, пер. с франц. П. А. Катенина, муз. О. А. Козловского.
Май 5	Слб. М. т-р	«Интрига в корзинке», опера. Муз. С. Н. Титова, текст А. Я. Княжинна.

Май 12	Спб. М. т-р	«Карачун, или Старинные диковинки»*, волшеб-но-ком. представление. Текст А. А. Шаховского, муз. Ф. Антолини, балеты И. И. Вальберха.
Авг. 30	Спб. М. т-р	«Ацис и Галатея», аяакреонич. балет. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса.
Сент. 1	М. т-р Апраксина	«Гулянье первого мая в Сокольниках», дивертисмент. Пост. А. П. Глушковского, муз. С. И. Давыдова.
Ноябрь 4	Спб. М. т-р	«Испытание женской верности, или Вот все каковы женщины» («Così fan tutte»). Муз. В. А. Моцарта, текст Л. да Понте, пер. с итал. Р. М. Зотовым (?).
Ноябрь 5	Спб. М. т-р	«Ярмарка на Урюпинской станции»*, дивертисмент. Муз. К. А. Кавоса, И. А. Ленгарда и др.
Ноябрь 23	Спб. М. т-р. нем.	«Тирольц Бастель», опера. Муз. Ф. Г. Химеля.
Дек. 4	Спб. М. т-р	«Влюбленный баярд, или Рыцарь без страха и упрека», героич. комедия с музыкой. Текст пер. с франц. Ксиландром, муз. И. А. Ленгарда, балеты И. И. Вальберха.
Дек. 6	Спб. М. т-р. нем.	«Чертов камень в Медлингене»*, волшебнo-ком. опера. Муз. В. Мюллера, текст К. Ф. Генслера.
1817		
Янв. 4	Спб. М. т-р	«Удача от неудачи, или Приключение в жидовской корчме»*, опера-водевиль. Муз. И. А. Ленгарда, текст П. Н. Семенова.
Янв. 11	Спб. М. т-р	«Неожиданное возвращение, или Вечер в саду», дивертисмент. Пост. Ш. Дидло, муз. Ф. Антолини.
Янв. 25	М. т-р Апраксина	«Поликсена», трагедия с хорами. Текст В. А. Озерова, муз. А. Н. Титова.
Янв. 26	М. т-р Апраксина	«Свадебный сговор при возвращении ратников на родину», дивертисмент. Пост. И. М. Аблеца, муз. С. И. Давыдова.
Апр. 10	Спб. М. т-р	«Молодая молочница, или Нисетта и Лука»*, ком. балет. Пост. Ш. Дидло, муз. Ф. Антолини.
Апр. 12	Спб. М. т-р	«Титово милосердие»* («Милосердие Тита»), опера. Муз. В. А. Моцарта, текст К. Маццола, пер. с нем. А. И. Шеллера.
Май 1	Спб. М. т-р	«Вот каковы русские, или Мужество киевлянина»*, ком. опера. Муз. А. Н. Титова, текст А. Я. Княжина, балеты И. И. Вальберха.
Май 23	М. т-р Апраксина	«Фаниска», опера. Муз. Л. Керубини, текст пер. с нем. А. И. Шеллером.
Июнь 15	Спб. М. т-р	«Макарьевская ярмонка», интермедия. Текст М. Н. Загоскина, муз. Д. Н. Кашинь.
Авг. 19	Спб. М. т-р	«Аполлон и музы», дивертисмент. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса.
Авг. 30	Спб. М. т-р	«Дон Карлос и Розальба, или Любовник, кукла и образец», ком. балет «в испанском роде». Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса.
Сент. 19	Спб. М. т-р	«Принц Каганский», опера. Муз. Н. Изуара, вольный пер. текста с франц. А. И. Шеллера, балеты Ш. Дидло.
Окт. 5	М. т-р Апраксина	«Казачи на Рейне», дивертисмент с хорами. Пост. А. П. Глушковского, муз. Д. Н. Кашинь, К. А. Кавоса и И. А. Ленгарда.
Окт. 11	М. т-р Апраксина	«Суд царя Соломона», драма с хорами. Текст А. И. Клушина, муз. А. Н. Титова, балеты А. П. Глушковского.

Окт. 22	Спб. М. т-р	«Гризельда, или Торжествующая невинность», опера. Муз. Ф. Паэра, текст пер. с итал. П. А. Катениным.
Ноябрь 5	Спб. М. т-р	«Каирский караван, или Торж невольниками», ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст пер. с франц. Е. Тимковским, балеты Ш. Дидло.
Ноябрь 12	Спб. М. т-р	«Сентиментальный вояжер в степной деревне», «водевиль с русским дивертисментом». Муз. А. Н. Верстовского (?).
Ноябрь 22	Спб. М. т-р	«Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра», трагико-героич. балет. Пост. Ш. Дидло, муз. Ф. Антолини.
Дек. 3	Спб. М. т-р	«Мечтательница», ком. опера. Муз. Дж. Катрюфо, текст пер. с франц. И. В. Всеволожским.
Дек. 3	М. т-р Апраксина	«Сильвий и Аминта, или Наказанный циклоп», анакреонтич. балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. И. А. Левгарда.

1818

Янв. 24	М. т-р Апраксина	«Амфитрион», опера. Муз. И. А. Ленгарда, текст П. Н. Семенова.
Янв. 26	Спб. Эрмит. т-р	«Зефир и Флора», анакреонтич. балет (2-я ред.). Пост. Ш. Дидло, муз. М. А. Венюа.
Февр. 3	Спб. Б. т-р	«Аполлон и Паллада на севере», пролог на открытне Большого театра. Текст А. И. Шеллера, муз. К. А. Кавоса, балеты Ш. Дидло.
Февр. 11	Спб. Б. т-р	«Семела, или Мицение Юноны» мифологич. представление по поэме Ф. Шиллера. Текст А. Жандра, муз. К. А. Кавоса и Ф. Антолини, балеты Ш. Дидло.
Февр. 14	Спб. Б. т-р	«Молодая островитянка, или Леон и Тамаида», балет. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса.
Февр. 18	Спб. Б. т-р	«Праздник в соседней деревне», опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст пер. с франц. Д. Н. Барковым.
Май 27	М. т-р Апраксина	«Русские качели на берегах Рейна», дивертисмент. Пост. И. К. Лобанова, муз. аранжирована И. А. Ленгардом.
Июль 17	Спб. Б. т-р	«Рохус Пумперникель, или Приехал жениться, да не женился», ком. опера. Муз. аранжирована И. Зейфридом, текст пер. с нем. Р. М. Зотовым, балеты Ш. Дидло.
Июль 29	Спб. Б. т-р	«Жиль-Блаз в вертее разбойников» * («Пещера»), опера. Муз. Ж. Ф. Лесюэра, текст пер. с франц. Н. В. Всеволожским.
Авг. 30	Спб. Б. т-р	«Калиф Багдадский, или Приключение в молодости Гарун-аль-Рашида» *, балет (по опере Ф. А. Буальдьё). Пост. Ш. Дидло, муз. Ф. Антолини и Ф. А. Буальдьё.
Сент. 23	Спб. Б. т-р	«Новый Бедлам, или Прогулка в дом сумасшедших» *, опера-водевиль. Муз. Л. В. Маурера, текст А. А. Шаховского (по Э. Скрибу). «Лекарь-самоучка, или Животный магнетизм» *, ком. опера. Муз. Л. В. Маурера, текст А. А. Шаховского.
Окт. 15	М. т-р Пашкова	«Жанетта и Колин, или Деревенская свадьба», «пейзажский балет». Пост. Ф. Бернаделли, муз. Маковецца.

Окт. 24	М. т-р Пашкова	«Волшебная флейта, или Танцовщики поневоле», ком. балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. Маковецца.
Окт. 28	Спб. Б. т-р	«День богини Лады»*, опера-водевиль. Муз. «из русских песен» аранжирована П. Ф. Турником, текст Б. М. Федорова.
Ноябрь 6	Спб. Б. т-р	«Чудные встречи, или Суматоха в маскараде»*, водевиль. Муз. О. А. Козловского и Ф. Антоноллини, балеты Ш. Дидло. Текст Б. М. Федорова.
Ноябрь 9	Спб. М. т-р, нем. тр.	«Вавилонские развалины, или Торжество и падение Гаафара Бармесиды»*, историч. опера. Муз. К. А. Кавоса, балеты Ш. Дидло. Текст пер. с франц.
Ноябрь 22	М. т-р Пашкова	«Пенелопа», опера. Муз. М. А. Портогалло (Португала).
Ноябрь 25	Спб. Б. т-р	«Персей, освобождающий Андромеду от морского чудовища», героич. балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. И. А. Ленгарда.
Дек. 2	Спб. Б. т-р	«Добрыня Никитич, или Страшный замок», волшебная опера. Муз. К. А. Кавоса и Ф. Антоноллини, балеты Ш. Дидло.
Дек. 13	М. т-р Пашкова	«Приключение на охоте», балет. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса.
Дек. 13	М. т-р Пашкова	«Колосс Родосский, или Землетрясение в Азии», историч. представление. Текст пер. с франц. А. И. Шеллером, муз. И. А. Ленгарда, балеты И. И. Вальберха.
Дек. 18	Спб. Б. т-р	«Невское гулянье», дивертисмент А. П. Глушковского с песнями И. Д. Еропкина.
		«Чертенок в отпуску»*, волшебнo-ком. опера. Муз. П. Гаво, текст пер. с франц. Ф. Ф. Кокошкиным.
		«Федра», лирич. опера. Муз. Ж. Б. Лемуана и Д. Штейбельта, текст пер. с франц. П. Н. Семеновым.
1819		
Янв. 17	М. т-р Пашкова	«Сражение при Канаде, или Амеличанин, царь диких», военная драма. Текст Ф. Рамбаха, муз. И. А. Ленгарда и Гонзалеса, балеты И. И. Вальберха.
Апр. 16	Спб. Б. т-р	«Пурсоньяк Фалалей, или Рохус Пумперникель в новом виде»*, святочный водевиль. Текст А. А. Шаховского [по Э. Скрибу], муз. К. А. Кавоса, Л. В. Маурера, Ф. Антоноллини, А. Д. Жилина и др., аранжирована Н. Г. Лядовым.
Апр. 26	М. т-р Пашкова	«Юлия и Ромео», опера. Муз. Н. А. Цягарелли.
Май 2	М. т-р Пашкова	«Адская пещера», опера. Муз. И. А. Ленгарда, текст пер. с франц. Черновым.
Май 5	Спб. Б. т-р	«Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов», балет. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса и Т. В. Жучковского.
Май 15	Спб. Б. т-р	«Принужденная женитьба», ком. опера [по Мольеру]. Муз. и текст А. А. Плещеева.
Май 19	Спб. Б. т-р	«Целый роман, или Весь день в приключениях»*, опера. Муз. Э. Н. Мегюля. Текст пер. с франц.
Июнь 16	Спб. Б. т-р	«Сежик, или Гулянье в Марьиной роще», дивертисмент. Пост. Огюста, муз. С. И. Далмидова.

Июнь 25	Спб. Б. т-р	«Жан Калейский, или Мореходец и принцесса Португальская»*, историч. представление. Текст пер. с франц. Ф. И. Шеллером, муз. С. И. Давыдова.
Июль 14	М. т-р Пашкова, нем. тр.	«Цирюльмик Шнапс, или Обманутый плут», ком. опера. Муз. В. Мюллера.
Июль 18	Спб. Б. т-р	«Морская победа, или Освобождение пленных», дивертисмент. Пост. Ш. Дидло, муз. Ф. Антониони и др.
Июль 19	М. т-р Пашкова, нем. тр.	«Жид в бочке»*, ком. опера. Муз. Шнейдера, текст Вундера.
Июль 29	Спб. Б. т-р	«Бабушкины полугаи»*, опера-водевиль. Муз. А. Н. Верстовского, вольный пер. текста с франц. Н. И. Хмельницкого.
Авг. 16	Спб. Б. т-р	«Красная Шапочка»*, волшебная опера. Муз. Ф. А. Буальде, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым, балеты Ш. Дидло.
Авг. 28	М. т-р Пашкова, нем. тр.	«Хитрая садовница», ком. опера. Муз. Бланки.
Авг. 30	Спб. Б. т-р	«Хензи и Тао, или Красавица и чудовище», волшебный балет «в китайском роде» [по Ж. Ф. Мармонтелю]. Пост. Ш. Дидло, муз. Ф. Антониони.
Авг. 30	М. т-р Пашкова	«Любовь Марса и Венеры, или Сети Вулкановы», балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. И. А. Ленгарда.
Сент. 11	М. т-р Пашкова	«Дикая, или Спастишая невинность», «демократический балет». Пост. Ф. Бернаделли, муз. П. Враницкого.
Сент. 25	М. т-р Пашкова, нем. тр.	«Бедный бард и Аттила, царь гуннов», драма с пением. Текст А. Коцбу, муз. капельмейстера Вебера.
Окт. 6	М. т-р Пашкова	«Царица звезд», романтическое представление. Муз. И. А. Ленгарда, балеты Ф. Бернаделли.
Окт. 8	Спб. Б. т-р	«Волшебный колокольчик»*, волшебнo-ком. опера. Муз. Л. Ж. Ф. Герольда, балеты Ш. Дидло.
Окт. 13	М. т-р Пашкова	«Путешествие Аравкина, или Волшебный лес», ком. балет. Пост. Ф. Урбани, муз. И. А. Ленгарда.
Окт. 23	М. т-р Пашкова	«Деревня на берегу Волги, или Что встарь, то и ныне», дивертисмент. Пост. И. Лобанова, муз. Д. Н. Качина.
Окт. 29	Спб. Б. т-р	«Жан Парижский»*, ком. опера. Муз. Ф. А. Буальде, текст пер. с франц. П. И. Шаликовым.
Окт. 31	М. т-р Пашкова	«Волшебный барабан, или Благотельный дровиш»*, волшебнo-ком. опера. Муз. Шнейдера, К. А. Кавоса и Ф. Антониони, текст пер. с нем. Куняевым, балеты А. П. Глушковского.
Ноябрь 3	Спб. Б. т-р	«Цыганский табор»*, дивертисмент. Пост. И. Лобанова, муз. С. И. Давыдова.
Ноябрь 3	М. т-р Пашкова	«Лаура и Генрих, или Трубадур», волшебнo-героич. балет. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса, Д. Штейбельта, Ф. Е. Шольца.
Ноябрь 3	М. т-р Пашкова	«Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники»*, героичко-ком. балет. Пост. Ш. Дидло и А. П. Глушковского, муз. М. А. Венжа.
Ноябрь 10	Спб. Б. т-р	«Проба интермедии», интермедия-водевиль. Текст А. С. Грибоедова.
Ноябрь 22	М. т-р Пашкова	«Всякая хитрость удачна, или Домовые», ком. опера. Муз. Ф. Е. Шольца.
Дек. 8	Спб. Б. т-р	«Мнимые разбойники, или Суматоха в трактире»*, опера-водевиль с дивертисментом. Муз. А. Сапленца, текст Я. Н. Толстого [по Э. Скрибу], дивертисмент Ш. Дидло.

Янв. 2	М. т-р Пашкова	« <i>Рауль, король испанский</i> », трагич. балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. И. А. Ленгарда.
Янв. 9	Спб. Б. т-р	« <i>Фернанд Кортес, или Завоевание Мексики</i> », лирич. опера. Муз. Г. Спонтини, текст пер. с франц. Д. Н. Барковым, балеты Ш. Дидло.
Янв. 16	Спб. Б. т-р	« <i>Граф Ори, или Возвращение из крестовых походов</i> », водевиль. Текст А. А. Шаховского (по Э. Скрибу). Муз. аранжирована Ф. А. Буальдые.
Янв. 19	Спб. Б. т-р	« <i>Актер на родине, или Прерванная свадьба</i> », водевиль. Текст А. А. Шаховского, муз. А. Сапненица.
Янв. 29	Спб. Б. т-р	« <i>Классные гребцы и казаки, или Праздник на Лысковских берегах</i> », дивертисмент. Муз. С. И. Давыдова.
Янв. 29	М. т-р Пашкова	« <i>Немой в горах Сиерры-Морены, или Таинственный нищий</i> », опера. Муз. Ф. Френцля, текст пер. с нем. И. Н. Свечинским.
Янв. 31	М. т-р Пашкова, нем. тр.	« <i>Чертов мост, или Наказанное злодеяние Торальди</i> », опера. Муз. И. А. Ленгарда.
Апр. 15	Спб. Б. т-р	« <i>Гиеронимус Книккер</i> », ком. опера. Муз. Д. фон Диттерсдорфа.
Апр. 29	М. т-р Пашкова	« <i>Елизавета, королева Английская</i> », опера. Муз. Дж. Россини, текст Шмидта, пер. Шеллера.
Июнь 10	Спб. Б. т-р	« <i>Рауль Синяя борода, или Таинственный кабинет</i> », трагич. балет. Пост. И. И. Вальберха и А. П. Глушковского, муз. А. Э. М. Гретри, К. А. Кавоса и Н. Е. Кубишты.
Июль 7	Спб. Б. т-р	« <i>Графиня-крестьянка, или Что в столице, то и в деревне</i> », ком. опера. Муз. Л. Ф. Ж. Герольда, пер. с франц. А. И. Шеллера.
Июль 8	М. т-р Пашкова	« <i>Кара и Лизбетта, или Беглец против воли</i> », «демократический и военный балет». Пост. Ш. Дидло, муз. П. Ф. Турка.
Июль 12	Спб. Б. т-р	« <i>Тайный брак, или Черный лес</i> », балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. И. А. Ленгарда.
Июль 24	М. т-р Пашкова, нем. тр.	« <i>Колдун, или Театр на театре</i> », ком. опера. Муз. Н. Изуара, текст пер. с франц. Д. Н. Барковым.
Июль 26	Спб. Б. т-р	« <i>Носиф в Египте</i> », опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст А. Дювала.
Июль 31	М. т-р Пашкова, нем. тр.	« <i>Карантин</i> », опера-водевиль. Муз. А. Н. Верстовского и Л. В. Маурера, текст Н. И. Хмельницкого.
Авг. 23	М. т-р Пашкова	« <i>Цыгане</i> », ком. опера. Муз. В. Мюллера, текст Арресто.
Авг. 30	Спб. Б. т-р	« <i>Похищение пятидесятилетней девицы</i> », ком. опера. Муз. аранжир. И. А. Ленгардом, текст Н. И. Малышева.
Сент. 9	М. т-р Пашкова	« <i>Кора и Алокзо, или Дева Солнца</i> », героич. балет. Пост. Ш. Дидло, муз. Ф. Антолини.
Сент. 18	М. т-р Пашкова, нем. тр.	« <i>Равность женщины в серале</i> », героико-пантомимный балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. Фельциана.
Сент. 22	Спб. Б. т-р	« <i>Две лисы, или Чем храбрее, тем лучше</i> », ком. опера. Муз. Э. Н. Мегюля.
Окт. 7	М. т-р Пашкова	« <i>Новая суматоха, или Женихи чужих невест</i> », ком. опера. Муз. К. А. Кавоса и Дж. Россини, текст А. А. Шаховского.
		« <i>Приключение Генриха IV на охоте</i> », балет.

		Пост. Ш. Дидло и А. П. Глушковского, муз. К. А. Кавоса и Д. Штейбельта.
Окт. 18	Спб. Б. т-р	«Витикиндова башня, или Жидовская капитуляция», опера-водевиль «со старинным дивертисментом». Муз. Гуябина, текст А. А. Шаховского, балеты А. П. Глушковского.
Дек. 4	М. т-р Пашкова, нем. тр.	«Баядерки», опера. Муз. Ш. С. Кателя и К. А. Кавоса, текст пер. с франц. А. И. Шеллером, балеты Ш. Дидло.
Дек. 8	Спб. Б. т-р	«Проказы зимней ночи, или Мертвый жених», ком. опера. Муз. Ф. Затценховена.
Дек. 21	М. т-р Пашкова	«Евтимий и Евхариса, или Побежденная тень Либаса»*, трагико-героич. балет. Пост. Ш. Дидло, муз. Жома.
1821		«Час несчастья, или Покровительствуемая невинность», пасторальный балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. Маковецца и Ф. Е. Шольца.
		«Деревенская свадьба», ком. балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. Маковецца.
Янв. 3	Спб. Б. т-р	«Актеры между собою, или Первый дебют актрисы Троепольской»*, опера-водевиль. Муз. А. Н. Верстовского и Л. В. Маурера, текст Н. И. Хмельницкого и Н. В. Всеволожского.
Янв. 8	М. т-р Пашкова, нем. тр.	«Деревенька на Волге», опера. Муз. Ф. Е. Шольца.
Янв. 11	М. т-р Пашкова	«Разбойники Средиземного моря, или Благотельный алжирец», балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца.
Янв. 14	М. т-р Пашкова	«Волшебная роза», героико-ком. опера. Муз. Ф. Е. Шольца, текст пер. с нем. А. Ф. Томашевским, балеты А. П. Глушковского.
Янв. 20	М. т-р Пашкова	«Прерванный танец», опера-водевиль. Муз. Гонзалеса и Дж. Россини, текст Гонзалеса.
Янв. 21	Спб. Б. т-р	«Иваной, или Возвращение Ричарда Львиного Сердца»*, «романтическая комедия с пением и танцами» [по роману В. Скотта «Айвенго»]. Текст А. А. Шаховского, муз. К. А. Кавоса.
Янв. 26	Спб. Б. т-р	«Сорока-воровка»*, опера. Муз. Дж. Россини, текст пер. с итал. И. Н. Свечинским.
Янв. 29	Спб. Б. т-р	«Смотр невест, или Деревенские святки», интермедия-дивертисмент. Муз. К. А. Кавоса и С. И. Давыдова.
Янв. 31	М. т-р Пашкова	«Волшебная флейта», опера-водевиль с балетом. Муз. Ф. Е. Шольца, балет Ф. Урбани.
Февр. 7	Спб. Б. т-р	«Альцеста, или Сошествие Геркулеса в ад», балет. Пост. Ш. Дидло, муз. Ф. Антолини.
Февр. 14	Спб. Б. т-р	«Старинный русский быт, или Святочное гаданье», «песенный водевиль». Муз. собрана Н. Г. Лядовым, текст А. А. Шаховского.
Апр. 29	Спб. Б. т-р	«Женщина-лунатик»*, опера-водевиль. Муз. аранжирована К. А. Кавосом, текст А. А. Шаховского [по Э. Скрибу].
Апр. 30	М. т-р Пашкова, нем. тр.	«Корабельный капитан», опера-водевиль. Муз. К. Блума.
Май 23	Спб.	«Христоф Колумб, или Открытие Нового света»*, историч. мелодрама. Текст пер. с франц. Р. М. Зотовым, муз. П. Ф. Турика, балеты Ш. Дидло.
Июнь 1	Спб.	«Сюрпризы, или Всякая всячина и все в хлопотах», опера-водевиль. Муз. К. А. Кавоса.

Июль 4	Спб.	А. Н. Верстовского, Ш. Ф. Лафона и Корсакова, текст Н. В. Сушкова. « <i>Волшебный лес, или Спящая красавица</i> », волшебная опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, Л. Керубини, А. Бертона и А. Э. М. Гретри, текст пер. с франц. А. П. Вешняковым.
Сент. 2	М. т-р Пашкова	« <i>Пагубные следствия пылких страстей Дон Жуана, или Привидение убитого им Командора</i> », героико-ком. балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца (по опере В. А. Моцарта?).
Сент. 28	Спб.	« <i>Буря и кораблекрушение</i> », «волшебнo-романтическое зрелище». Текст А. А. Шаховского [по В. Шекспиру], муз. из соч. Л. Керубини и Д. Штейбельта аранжирована К. А. Кавосом. « <i>Суженого конем не объедешь, или Нет худя без добра</i> », опера-водевиль. Муз. Л. В. Маурера, текст Н. И. Хмельницкого.
Окт. 17	Спб.	« <i>Феникс, или Утро журналиста</i> », водевиль. Текст А. А. Шаховского, муз. Ф. Антопольни.
Ноябрь 4	М. т-р Пашкова	« <i>Альтурно и Ирмо, или Неудачный побег</i> », героич. балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. аранжирована Ф. Е. Шольцем.
Ноябрь 12	М. т-р Апраксина, итал. тр.	« <i>Турок в Италии</i> », ком. опера. Муз. Дж. Россини, текст Ф. Романи.
Ноябрь 14	Спб. Б. т-р (?)	« <i>Возвращение из Индии, или Деревянная нога</i> », балет «в шотландском роде». Пост. Ш. Дидло, муз. М. А. Венюа.
Ноябрь 21	Спб.	« <i>Александр Македонский в Индии</i> », героич. опера. Муз. С. Нейкома, текст пер. с нем. Р. М. Зотовым, балет Ш. Дидло.
Ноябрь 28	М. т-р Апраксина, итал. тр.	« <i>Селенитола</i> » («Ченерейтола», «Золушка»), опера. Муз. Дж. Россини, текст Я. Ферретини.
Дек. 7	М. т-р Апраксина, итал. тр.	« <i>Che Originale</i> » («Чудаки»), опера. Муз. С. И. Майра, текст Г. Росси. « <i>L'inganno felice</i> » («Счастливыи обман»), опера. Муз. Дж. Россини, текст Дж. Фоппа.
Дек. 8	М. т-р Пашкова	« <i>Федул с детьми на ярмарке</i> », дивертисмент. Пост. Огюста и А. М. Сабурова, муз. Н. Е. Кубишты, К. А. Кавоса и Гирша.
Дек. 16	М. т-р Пашкова	« <i>Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника</i> », героико-волшебный балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца.
Дек. 28	М. т-р Апраксина, итал. тр.	« <i>Клотильда</i> », опера. Муз. Коччиня.
1822		
Янв. 11	М. т-р Апраксина, итал. тр.	« <i>Севильский цирюльник</i> », ком. опера. Муз. Дж. Россини, текст Стербиня.
Янв. 28	М. т-р Апраксина, итал. тр.	« <i>Коррадино</i> », опера. Муз. Павези. « <i>Адольф и Клара, или Два арестанта</i> », опера. Муз. Пучитта.
Янв. 30	Спб. Б. т-р	« <i>Отец и дочь</i> » («Агнесса»), опера. Муз. Ф. Павэра, вольный пер. текста с итал. И. Н. Свечицкого.
Февр. 3	М. т-р Пашкова	« <i>Хижина на Альпийских горах</i> », опера [по роману А. Коцебу]. Муз. Ф. Е. Шольца, текст пер. с нем. Гонзалесом. « <i>Хитрость любви, или Завербованный простак</i> », ком. балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца.

Февр. 10	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Хитрость против хитрости, или Открытая война», ком. опера. Муз. П. Гульельми.
Февр. 12	Спб.	«Новая шалость, или Театральное сражение»*, опера-водевиль. Муз. А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и Л. В. Маурера, текст Н. И. Хмельницкого. «Анакреонт и Купидон», «театральное зрелище». Муз. К. А. Кавоса, дивертисмент Ш. Дидло.
Апр. 15	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«L'italiana in Algeri» («Итальянка в Алжире»), ком. опера. Муз. Дж. Россини, текст А. Анелли.
Апр. 22	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Торвальдо и Дорлистка», опера. Муз. Дж. Россини, текст Стербини.
Май 4	М. т-р Пашкова	«Феникс, или Утро журналиста», водевиль, «взятый с французского» А. А. Шаховским, муз. Д. Шелихова, Ф. Антонолини, Э. Н. Мегюля.
Май 31	Спб.	«Дева Орлеанская»*, романт. трагедия. Текст пер. с нем. Муз. Б. А. Вебера.
Июнь 12	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Il matrimonio segreto» («Тайный брак»), ком. опера. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. Бертати.
Июнь 16	Спб. Б. т-р	«Волшебная флейта», балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. Маковца.
Июнь 19	Спб.	«Лунная ночь, или Домовые»*, ком. опера. Муз. А. А. Алябьева, текст П. А. Муханова и П. Н. Арапова.
Июль 12	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Философ», опера. Муз. Моска.
Сент. 11	М. т-р Пашкова	«Азима и Зюльма, или Две сестры-соперницы», «казнатский балет». Пост. и муз. аранжировка Бодри.
Сент. 25	М. т-р Пашкова	«Маскарад в Краковском редуте», интермедия-дивертисмент. Пост. И. Лобанова, муз. С. И. Давыдова, И. А. Ленгарда и Ф. Е. Шольца.
Сент. 26	Спб. Б. т-р (?)	«Принцесса Требизондская, или Остров немых»*, волшебная комедия-балет. Текст А. А. Шаховского, муз. К. А. Кавоса, балеты Ш. Дидло.
Сент. 27	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«La serva padrona» («Служанка-госпожа»), ком. опера. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. Федерико.
Окт. 4	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Башмачница», ком. опера. Муз. Женералли.
Окт. 11	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Танкред», опера. Муз. Дж. Россини, текст Г. Росси.
Окт. 12	М. т-р Пашкова	«Венгерский праздник в лесу Кисберга», «национальный венгерский дивертисмент». Пост. И. Лобанова, муз. Кински.
Окт. 16	Спб.	«Дом сумасшедших, или Странная свадьба»*, опера-водевиль. Муз. и пер. текста с франц. А. Н. Верстовского. «Наина, или Волшебный розан», волшебная опера. Муз. из соч. Ф. А. Буальдьё, Н. Изуара и К. А. Кавоса, балеты Ш. Дидло.
Окт. 23	Спб.	«Таинственный Карло, или Долина Черного камня», романт. комедия «в английском роде» [по роману В. Скотта]. Текст А. А. Шаховского, муз. Ж. Ф. Лесювра, дивертисмент Ш. Дидло.
Окт. 29	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Марк Антоний», ком. опера. Муз. Павези.
Ноябрь 6	Спб.	«Жар-птица, или Приключения Левсила-царевича», волшебная опера. Муз. К. А. Кавоса и Ф. Антонолини, балеты Ш. Дидло и Огюста, текст Н. Языкови.

Дек. 11	Спб.	«Граф Альберт, или Преступник поневоле», историч. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст пер. с франц. А. П. Вешняковым.
Дек. 12	М. т-р Пашкова	«Горжеставяющий Антонио, или Последствия Графа Альберто», ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст пер. с франц. А. П. Вешняковым.
Дек. 29	Спб.	«Амур на острове Цитере», балет-дивертисмент. Пост. Ф. Бернаделли, муз. Дж. Россини.
		«Светлана, или Сто лет в один день»*, волшебная опера-баллада [по В. А. Жуковскому]. Муз. Ш. С. Кателя и К. А. Кавоса, текст А. П. Вешнякова, балеты Ш. Дидло.
1823		
Янв. 3	Спб.	«Фанфан Тюльпан, или Давно пора бы дождаться», героич. опера-водевиль. Муз. П. Ф. Турика, текст П. Н. Арапова.
		«Бал — Лада»*, «шарада в действии», представление «в новом роде». Муз. А. Н. Верстовского и Л. В. Маурера, балеты Ш. Дидло.
Янв. 3	М. т-р Пашкова,	«Продажная одноколка, или Похищенная Европа»*, опера-водевиль. Муз. аранжирована Ф. Е. Шольцем, текст пер. с франц. В. М. Бакуниным.
Янв. 8	Спб.	«Лилия Нарбонская, или Обет рыцаря»*, романт. комедия-балет. Текст А. А. Шаховского, пост. Ш. Дидло, муз. А. Бертона и К. А. Кавоса.
Янв. 11	М. т-р Пашкова	«Деревенский философ», опера-водевиль. Муз. А. А. Алябьева, текст М. Н. Зайоскина.
		«Мария, или Черный лес», драматич. представление. Муз. Л. Керубини.
Янв. 15	Спб. Б. т-р	«Кавказский пленник, или Тень невесты», «древний национально-пантомимный балет» [по поэме А. С. Пушкина]. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса и Т. В. Жучковского.
Янв. 22	М. т-р Пашкова	«Славянская башня, или Знаменитые венгерцы», героич. опера. Муз. Н. Далеяраха, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым.
Янв. 25	Спб.	«Старинные церища, или Святочный вечер», интермедия-дивертисмент. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца и А. А. Алябьева.
Февр. 22	М. т-р Пашкова	«Леон и Тамаида, или Молодая островитянка», балет. Пост. Ш. Дидло и А. П. Глушковского, муз. Д. Штейбельта, К. А. Кавоса и Ф. Е. Шольца.
		«Ярмарка в Бердичеве, или Завербованный жид», ком. дивертисмент. Муз. Н. Е. Кубишты, С. И. Давыдова и др.
Февр. 26	Спб.	«Иоанна д'Арк, или Дева Орлеанская», героич. опера. Муз. М. Э. Караффа, текст пер. с франц. Д. Н. Барковым, балеты Ш. Дидло.
Март 4	Спб.	«Медведь и паша»*, водевиль. Муз. А. А. Алябьева, текст пер. с франц. П. Н. Араповым.
Март 7	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Mosè in Egitto» («Моисей в Египте»), трагич. опера. Муз. Дж. Россини, текст А. Л. Тоттолы.
Май 16	М. т-р Пашкова	«Домашний маскарад», дивертисмент. Муз. Ф. Со-ра.
Май 31	Спб.	«Паша турецкий в Италии» («Турок в Италии»), опера. Муз. Дж. Россини, текст пер. с итал. А. И. Шеллером.

Июнь 8	М. т-р Пашкова	«Русские в Германии, или Вечер на ярмарке», дивертисмент. Пост. И. Лобанова, муз. С. И. Давыдова и К. А. Кавоса.
Июнь 14	М. т-р Пашкова	«Домашний маскарад», дивертисмент. Пост. И. Лобанова, муз. С. И. Давыдова.
Июль 30	Спб.	«Посещение принца, или Воин и купец»*, опера-водевиль. Муз. П. Ф. Турика, балеты Ш. Дидло, вольный пер. текста с франц. А. А. Шаховского.
Авг. 20	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Коррадино», опера. Муз. Дж. Россини.
Авг. 26	М. т-р Пашкова	«Праздник жатвы», дивертисмент. Пост. И. Лобанова, муз. С. И. Давыдова.
Сент. 3	Спб.	«Праздник могола, или Торжество Олимара», опера. Муз. А. Н. Титова, текст пер. с франц. А. К. Бьерком.
Сент. 12	М. т-р Пашкова	«Три талисмана — кошель, рожок и пояс, или Восточный чародей», героико-ком. волшебный балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца, Дж. Россини и Л. В. Маурера.
Сент. 19	Спб.	«Александр и София, или Русские в Ливонии», национальная драма с пеннем». Текст Р. М. Зотова, муз. К. А. Кавоса. «Алепский горбун, или Размен ума и красоты»*, волшебный водевиль. Вольный пер. текста с франц. А. А. Шаховского, муз. Д. А. Шелхова.
Окт. 10	Спб.	«Семья простаков», пантомимная комич. сцена. Пост. Огюста, муз. А. Париса.
Окт. 10	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Зельмира», опера. Муз. Дж. Россини.
Окт. 18	Спб.	«Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне»*, «русская быль». Текст А. А. Шаховского, муз. К. А. Кавоса, «статарские игры с стрельным из луков» Ш. Дидло.
Окт. 23	М. т-р Пашкова	«Лукавин», комедия. Текст А. И. Писарева, муз. П. А. Булахова.
Ноябрь 1	М. т-р Пашкова	«Женщина-полковник», опера-водевиль. Муз. Н. Е. Кубишты, вольный пер. текста с франц. Е. И. Звалинского.
Ноябрь 8	Спб.	«Гений Итурбиель, или Тысяча лет в двух днях визиря Гаруна», опера. Муз. К. А. Кавоса, Ф. Антониони, Э. Н. Мегюля и Н. Изуара, текст Р. М. Зотова, балеты Ш. Дидло. «Татьяна прекрасная на Воробьевых ворах, или Неожиданное возвращение», интермедия-водевиль. Муз. А. Н. Титова, К. А. Кавоса и Д. А. Шелхова.
Ноябрь 10	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Осолок, или Испытание любви и дружбы» [«La pietra del paragone», «Пробный камень»? — Т. К.], ком. опера. Муз. Дж. Россини.
Ноябрь 26	Спб.	«Пустынник дикой горы»*, романт. опера. Муз. М. Э. Караффа и К. А. Кавоса, вольный пер. текста с франц. А. П. Вешнякова.
Ноябрь 29	М. т-р Пашкова	«И еще дом сумасшедших, или Принц Тирольский», опера-водевиль. Муз. Н. Е. Кубишты, А. Л. Гурилева и др., текст Е. И. Звалинского.
Дек. 18	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Венецианская масленица, или Не обижай женщин», ком. опера. Муз. Брамбилла.
Дек. 17	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«La cambiale di matrimonio» («Брак по векселю»), ком. опера, Муз. Дж. Россини.

Янв. 8	Спб.	«Путешествующая танцовщица-актриса, или Три невесты», комедия-водевиль. Муз. А. А. Алябьева, вольный пер. текста с франц. П. Н. Арапова.
Янв. 10	М. т-р Пашкова	«Новый помещик»*, ком. опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст пер. с франц. А. И. Писаревым.
Янв. 12	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Супружеская любовь», опера. Муз. И. С. Майра.
Янв. 14	Спб.	«Рожез Сицилийский», опера. Муз. А. Бертоне, текст пер. с франц., балеты Ш. Дидло.
Янв. 17	М. т-р Пашкова	«Павел и Виргиния, или Два креола», балет. Пост. Ж. Омера, муз. Дарондо.
Янв. 24	М. т-р Пашкова	«Воспитание, или Вот приданое», ком. водевиль. Муз. А. Н. Верстовского, текст Ф. Ф. Кокошкина.
Янв. 25	Спб.	«Праздник на Пресненских прудах», интермедия-дивертисмент. Пост. Огюста, муз. С. И. Давыдова.
Янв. 31	М. т-р Пашкова	«Сандрильона», волшебный балет. Пост. Ф. В. Гюльен-Сор, муз. Ф. Сора.
Янв.	Спб., нем. тр.	«Freischütz» («Вольный стрелок»)*, опера. Муз. К. М. Вебера, текст Ф. Кинда.
Апр. 19	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Angeliano in Palma» («Аврелиано в Пальмире»), опера. Муз. Дж. Россини, текст Ф. Романи.
Апр. 23	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Водооз», опера, «переведенная с французской лирической комедии». Муз. И. С. Майра.
Апр. 24	М. т-р Пашкова	«Учитель и ученик, или в Чужом пиру похмелье», опера-водевиль. Муз. А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и Ф. Е. Шольца, вольный пер. текста с франц. А. И. Писарева.
Май 16	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Матильда, или Дикая женщина», опера. Муз. Кочня.
Май 29	Спб.	«Графиня-пастушка, или Невеста в двух лицах», ком. опера. Муз. Д. Ф. Э. Обера и Л. Керубини.
Май 29	М. т-р Пашкова	«Бальдонские воды»*, водевиль. Текст пер. с франц. П. А. Вяземским, муз. И. Геништы и И. Рейнгарда.
		«Проситель»*, водевиль. Муз. А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, М. Ю. Внелъгорского и Ф. Е. Шольца, текст А. И. Писарева.
		«Романс и гавот», опера-водевиль. Муз. Н. Е. Кубишты и др., текст пер. с франц. Е. И. Звалинским.
Июнь 3	М. т-р Пашкова	«Любопытная, или Довадки невпопад», комедия с муз. Текст А. А. Шаховского, романс А. Н. Верстовского.
Июнь 19	М. т-р Пашкова	«Александр и София, или Русские в Ливонии», национальная драма с пеннем. Текст Р. М. Зотова, муз. К. А. Кавоса.
Авг. 16	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Otello, ossia Il Moro de Venezia» («Отелло, или Венецианский арап»), опера. Муз. Дж. Россини, текст Фр. Берно.
Сент. 1	Спб.	«Волшебная лампадка, или Кашемирские пироженки», волшебнo-ком. опера. Муз. Н. Пячинни, текст пер. с франц. А. А. Шаховским.
		«Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом», опера-водевиль. Муз. А. Н. Верстовского, текст А. С. Грибоедова и П. А. Вяземского.
Окт. 2	Спб.	«Лейчестер и Елизавета», история. опера (по роману В. Скотта). Муз. Д. Ф. Э. Обера и К. А. Кавоса, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым.

Окт. 9	М. т-р Пашкова	«Праздник казаков на Дону», дивертисмент. Пост. И. Лобанова, муз. К. А. Кавоса, В. Кивакурцева и Лузина. «Инесса ди Кастро, или Тайный брак», героико-трагич. балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. К. Каноббио, Н. Е. Кубишты и Ф. Е. Шольца.
Окт. 17	М.	«Гулянье на Крестовском острове», дивертисмент. Пост. Огюста, муз. Н. Е. Кубишты и др.
Ноябрь 4	М.	«Хлопотун, или Дело мастера боится»*, опера-водевиль. Муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского, текст пер. с франц. А. И. Писаревым. «Маскарад, или Артисты между собою», интермедия. Муз. Н. Е. Кубишты и др.
Ноябрь 10	М.	«Эсфирь», трагедия. Текст пер. с франц. П. А. Катениным, муз. О. А. Коаловского.
Ноябрь 17	М.	«Праздник на Каирском базаре», дивертисмент. Муз. К. Ф. С. Г. [Князя «Фирса» — С. Г. Голицына? — Т. К.].
Ноябрь 25	М.	«Славянская башня, или Знаменитые венгерцы», героич. опера. Муз. Н. Далейрака, вольный пер. текста с франц. Р. М. Зотова.
Дек. 1	Спб.	«Четверть часа молчания», ком. опера. Муз. П. Гаво. Текст пер. с франц.
Дек. 4	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Элиза и Клавдий», опера. Муз. Дж. С. Меркданте, текст Л. Романелли.
Дек. 8	Спб.	«Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», волшебно-героич. балет. Пост. Огюста и Ш. Дидло, муз. Ф. Е. Шольца.
Дек. 15	Спб.	«Подземелье замка Убальдо», опера. Муз. Ф. Пазра, вольный пер. текста с итал. Р. М. Зотова.
Дек. 19	Спб.	«Ужик одного за двух, или Кукла-соперница», водевиль. Текст пер. с франц. М. И. Вальберховой. Муз. аранжирована Д. А. Шелиховым.

1825

Янв. 3	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Геобальдо и Изолина», опера. Муз. Ф. Морлакки.
Янв. 6	М. Б. т-р	«Торжество муз», пролог к открытию Большого тра. Муз. А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и Ф. Е. Шольца, текст М. А. Дмитриева.
Янв. 23	М.	«Вечер артистов, или Кто во что горазд», интермедия-дивертисмент. Пост. А. П. Глушковского, муз. Дж. Россини, Ф. Пеллегрини и Г. А. Рачинского. «Встреча дилижансов», опера-водевиль. Муз. А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и Ф. Е. Шольца, текст А. И. Писарева, М. А. Дмитриева и П. Н. Арапова.
Янв. 26	Спб.	«Фердинанд, король Арагонский, или Таинственный покровитель», опера. Муз. Р. Крейцера, текст А. П. Вешнякова и А. И. Шеллера, балеты Ш. Дидло.
Янв. 29	М.	«Тридцать тысяч человек, или Находка хуже потери»*, водевиль. Муз. А. Н. Верстовского, вольный пер. текста с франц. А. И. Писарева.
Апр. 9	М.	«Забавы калифа, или Шутки на одни сутки»*, волшебная опера-водевиль. Муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца, текст А. И. Писарева, танцы А. П. Глушковского.

Апр. 16	М. Б. т-р	«Бочонок пороху», опера-водевиль. Муз. Н. Е. Кубишты, текст пер. с франц. Е. И. Зваллиским.
Апр. 23	М.	«Опыт артистов, или Авось удастся», водевиль. Муз. А. Н. Верстовского, Мих. Ю. Вильегорского и И. И. Геништы, вольный пер. текста с франц. А. М. Сабурова.
Май 4	М.	«Финн», волшебная комедия [из эпизода поэмы «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина]. Текст А. А. Шаховского, муз. К. А. Кавоса, балеты и игры А. П. Глушковского.
Май 15	М. М. т-р	«Горбуны в модной лавке», водевиль. Муз. В. А. Панина, текст пер. с франц. Д. Н. Барковым.
Сент. 21	Спб.	«Правдивый лжец, или Никак не дадут солгать», опера-водевиль. Муз. Н. Е. Кубишты, вольный пер. текста с франц. Е. И. Зваллиского.
Сент. 24	Спб.	«Прециоза», драма П. А. Вольфа. Пер. с нем. А. В. Ивановым, муз. К. М. Вебера, балеты Ш. Дидло.
Сент. 28	Спб.	«Федра», трагико-героич. балет. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса, П. Ф. Туррика и Д. А. Шелихова.
Окт. 8	М.	«Керим-Гирей, или Крымский хан», романтическая трилогия [по поэме А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан»]. Текст А. А. Шаховского, муз. К. А. Кавоса, дивертисмент Ш. Дидло.
Окт. 16	Спб.	«Волшебный нос, или Талисманы и финики», волшебная шуточная опера-водевиль. Муз. А. Н. Верстовского и др., вольный пер. текста с франц. А. И. Писарева.
Окт. 23	Спб.	«Пьемонтские горы, или Взорванный Чертов мост», опера. Муз. К. А. Кавоса и И. А. Ленгарда, вольный пер. текста с франц. А. И. Шеллера.
Окт. 29	Спб.	«Помещик без поместья», водевиль. Текст пер. с франц. П. А. Вяземским и В. Л. Пушкиным, муз. А. А. Башилова.
Окт. 29	М.	«Батюшкина дочка, или Нашла коса на камень», комедия-балет. Текст А. А. Шаховского, пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса, Д. А. Шелихова и П. Ф. Туррика.
Окт. 29	М.	«Сатана со всем прибором, или Урок чародея», «аналогический волшебный балет». Пост. Огюста, муз. К. А. Кавоса, Д. И. Шелихова и П. Ф. Туррика.
Ноябрь 12	М.	«Гулянье в окрестности Парижа», дивертисмент. Пост. Ф. В. Гюлле-Сор и Ж. Ришара, муз. Ф. Сора, Д. Ф. Э. Обера и др.
Ноябрь 19	Спб.	«Господин Пик-Асьет, или Новый искатель обвдов», водевиль. Муз. Ф. Е. Шольца, Н. Е. Кубишты и др.; текст пер. с франц. П. Н. Араповым.
Ноябрь 19	М.	«Аристофан, или Представление комедии „Всадники“», историч. комедия. Текст А. А. Шаховского, муз. К. А. Кавоса, танцы Ш. Дидло.
		«Три десятки, или Новое двухдневное приключение», опера-водевиль. Муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского, вольный пер. текста с франц. А. И. Писарева.
		«Жизнь холостого», водевиль. Муз. К. О. [князя В. Ф. Одоевского? — Т. К.], Н. А. М. [Н. А. Мельгунова? — Т. К.] и др.

Концертная жизнь	Konzertleben
------------------	--------------

1800

Янв. 16	М. Петр. т-р	Концерт скрипача А. Уварова [крепостного А. Столыпина].
Янв. 28	Спб. дом Куше-лева	Концерт певца Вундера с участием скрипача А. Л. Ершова, пианиста И. Г. Пальшау и др.
Март 4 и 18	Спб. Б. т-р	Концерт Дирекции имп. т-ров с участием Придв. певч. капеллы, солистов итал. оперы. Исп.: «Торжество Юдифи», оратория П. А. Гульельми.
Март 11 и 25	Спб. Б. т-р	Концерт Дирекции имп. т-ров с участием Придв. певч. капеллы.
Март 15	Спб. Б. т-р	Исп.: отрывки «из нового и здесь еще не слыханного Те деум» [Дж. Сарти?].
Март 18	М. Петр. т-р	Дебют скрипичного дуэта сестер Соломония.
Март 21	М. Петр. т-р	Концерт певца Вундера с участием И. В. Гесслера и Ф. К. Блины.
Март 22	М. Петр. т-р	Концерт 13-летнего скрипача А. Л. Ершова.
Март 29	М. Петр. т-р	Первое исп. оратории Дж. Сарти «Господи воззвах к тебе» силами русских артистов п/у Д. Н. Кашина.
Март	Спб. Б. т-р	Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка и гобоиста Ф. Червенки с участием Придв. певч. капеллы и итал. певцов.
Апр. 1	Спб. Б. т-р	Концерт Дирекции имп. т-ров. Исп.: «русская оратория» Дж. Сарти [«Господи воззвах к тебе?»].
Апр. 1	М. Петр. т-р	Концерт Е. Сандуновой. Отрывки из оп. Д. Н. Кашина «Наталья, боярская дочь» и «российские арии».
Окт. 1	М. Петр. т-р	Выступление скрипача А. Уварова.
Ноябрь 1	М. Петр. т-р	Выступление скрипача Баранчеева [крепостного А. Столыпина].
Ноябрь 26	М. Петр. т-р	Выступление Е. Сандуновой.
Дек. 10	М. Петр. т-р	Концерт скрипача А. Уварова.
Дек. 17	М. Петр. т-р	Выступление Е. Сандуновой и виолончелиста Волкова [крепостного кн. Волконского].
Дек. 19	Спб. Б. т-р	Первое в Спб. исп. оратории И. Гайдна «Сотворение мира» п/у дирижера Нем. т-ра А. Калливоды ¹ .

1801

Янв. 24	М. Петр. т-р	Выступление виолончелиста Татаринова [крепостного А. Столыпина].
Февр. 15	М. Петр. т-р	Первое исп. в Москве оратории И. Гайдна «Сотворение мира» п/у И. Денглера и И. Керцелли ¹ .
Февр. 20, 24, 26	Спб. Эрмитаж	Придв. концерты с участием певцов франц. труппы и Придв. певч. капеллы.
Февр. 20,	М. Петр. т-р	Концерт с участием И. В. Гесслера, Ф. Нерлиха и оркестра п/у И. Керцелли.
Февр. 21	М. «Муз. Академия» Лекена	Концерт с участием скрипача Блюма, виолончелиста Н. Зигмунтовского и оркестра.
Февр. 24	М. «Муз. Академия» Лекена	Концерт Е. Сандуновой.
Март 15	М. Петр. т-р	Концерт виолончелиста Н. Зигмунтовского и гитариста А. Сихры.
Март 17, Окт. 21	М. Петр. т-р	Полное конц. исп. оперы Д. Н. Кашина «Наталья, боярская дочь» с участием Е. Сандуновой.

¹ Многократно исполнялась в последующие годы.

Дек. 1 Спб. Б. т-р Концерт придв. камер-музыканта Ланга. Исп. соч. В. А. Моцарта.
 Дек. 8, 15, 22, 28 Спб. зал Лиона Исп. оратории И. Гайдна «Сотворение мира» силами более 250 русских музыкантов и любителей по инициативе Ю. Внелгорского.

1802

Февр. 6 М. Петр. т-р Выступление крепостного музыканта кн. Цяцанова, исп. на гармонике соч. И. Плейеля и др.
 Февр. 10 Спб. зал Фельетта Концерт пианиста К. Цейнера с участием итал. певицы Т. Маджорлетти и др.
 Февр. 10 М. Петр. т-р Выступление сестер Соломони. Исп. скрип. «двух-концертант» И. Плейеля.
 Февр. 17 М. Петр. т-р Концерт гобойста Шепелева [крепостного А. Столыпина].
 Март 5 М. Петр. т-р Первое в России исп. Реквиема В. А. Моцарта.
 Март 16 М. Петр. т-р Концерт русских певцов и музыкантов п/у Д. Н. Кашина.
 Март 24, 31 Спб. зал Лиона Начало концертов Филармонич. об-ва с участием Придв. певч. капеллы и симфонич. оркестра п/у А. Париса. Исп. оратория И. Гайдна «Сотворение мира».
 Март 25 Спб. Б. т-р Концерт Е. Сандуновой.
 Апр. 6 Спб. Исп.: «Моцартова оратория, называемая: Моление о душах» [Реквием? — Т. К.].
 Окт. 30 М. Петр. т-р Концерт гобойста Шепелева (крепостного А. Столыпина).

1803

Янв. 15—М. Петр. т. Серия концертов И. Г. Страссера на «механическом оркестре». Исп. соч. Моцарта и Гайдна.
 Апр. 1 Концерты артистов итал. оперы с участием скрипача Ф. Френция и др. Исп. соч. Гайдна, итал. ария и др.
 Февр. 22, 27, март 1, 5, 8, 12 М. Петр. т-р Первое исп. в Москве оратории Гайдна «Времена года» [«Четыре времени года»] п/у И. Керцеля.
 Февр. 25 М. Петр. т-р Концерт гобойста Гунбина и кларнетиста Королева с участием Т. Маджорлетти.
 Март 20 М. Петр. т-р Авторский концерт Ф. Френция с участием И. В. Гесслера и др.
 Март 22 М. Петр. т-р Концерт 12-летнего пианиста М. Керцеля. Исп. соч. Моцарта и Бетховена.
 Март 27 М. Петр. т-р Концерт певицы Е. Сандуновой с участием Т. Маджорлетти и др. Исп. русские песни Д. Н. Кашина.
 Март 29 М. Петр. т-р Концерт п/у И. Денглера с участием И. В. Гесслера и др. Исп. соч. Гайдна, Моцарта и др.
 Апр. 13 М. Петр. т-р Концерты скрипача А. Уварова.
 Окт. 5, Ноябрь 2, Ноябрь 26 М. Петр. т-р Выступление артиста и антрепренера польской труппы М. Кажинского. Исп. ария Моцарта.
 Дек. 10 М. Петр. т-р Выступление кларнетиста Верещегина [крепостного Глебова].
 Дек. 21 М. Петр. т-р Выступление гобойста Шепелева.
 Дек. 23 М. Петр. т-р Концерт Е. Старикова [крепостного гр. А. Г. Орлова] на «гармоничелло».

Дек. 23 М. Ун-т На публичном экзамене в университетском пансионе выступили пианисты А. Лизогуб и П. Долгоруков.

1804

Янв. 14 Спб. Эрмитаж Концерт франц. скрипача П. Рода.
 Март 20 М. Петр. т-р Концерт Ф. Л. Вейсгербера [бассет д'амур, кларнет и флажолет] с участием певчих кн. А. М. Голицына и П. И. Бекетова.
 Март 23 М. Петр. т-р Концерт гобониста Гладта, Исп. соч. Гладта, симфонич. произв. Гайдна и П. Вранницкого.
 Март 28 М. Петр. т-р Авторский концерт Ф. Френцля.
 Март 30 М. Петр. т-р Концерт певчих П. И. Бекетова п/у регента А. Русева с участием оркестра А. Столынина, роговой музыки Шереметевой, итал. певицы Канавасся-Гарне.
 Март. Спб. Концерты нем. певицы Г. Мары и П. Рода.
 Март — апр. Спб. Филарм. зал Авторские концерты Дж. Филда.
 Апр. 10 М. Петр. т-р Авторский концерт П. Рода.
 Апр. 13 М. Петр. т-р Концерт пианистов И. В. Гесслера и Ф. Нерлиха.
 Апр. 15 М. Петр. т-р Авторский концерт Гупбина (гобой и англ. рожок).
 .Апр. 17 М. Петр. т-р Концерт Е. Сандуновой «большую частью из Русской мелодии» с участием Ф. Френцля.
 Июнь 18 Спб. Исп.: «Радость российских муз», кантата. Муз. С. И. Давыдова на сл. М. А. Дмитриева (Концерт по случаю открытия нового здания Российской Академии).

1805

Янв. 4 М. Петр. т-р Концерт Е. Старикова [крепостного гр. Орлова] на «гармоничелло» и стеклянной гармонике. Исп. соч. Моцарта.
 Февр. 3 Спб. М. т-р Концерт гитариста Микше.
 Февр. 9 М. Петр. т-р Выступление кларнетиста И. Сорокина [крепостного Пашкова].
 Февр. 26 М. Петр. т-р Торжественный концерт в честь И. Гайдна. Исп.: оратория «Сотворение мира».
 Март 6 М. Петр. т-р Концерт пианистки и певицы Дубле с участием Д. Н. Кашина, хора певчих кн. Голицына, рогового оркестра кн. Трубецкого.
 Март 10, 26 М. Петр. т-р Концерты Г. Мары.
 Март 17 М. Петр. т-р Авторский концерт Ф. Френцля с участием Г. Мары.
 Март 23 Спб. Филарм. Концерт Филарм. об-ва с участием Придв. певч. капеллы п/у А. Париса. Исп.: «Реквием» Моцарта.
 Апр. 2 М. Петр. т-р Концерт Е. Сандуновой, в котором дебютировала Г. А. Рачинский.
 Июнь 23 Спб. Исп.: «Гимн на заложение новой Биржи» С. И. Давыдова на сл. И. П. Пнина.
 Июнь 28 М. т-р Демидова Концерт кларнетиста Ф. Л. Вейсгербера с участием Г. А. Рачинского и др. Исп.: квинтет Моцарта.
 Дек. 2 М. дом Зарубина Концерт франц. скрипача П. Ф. Баё.
 Дек. 21 Спб. Филарм. Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса. Исп.: оратория «Te Deum» Ф. Г. Химмеля.

1808

Февр. 18 М. дом Зарубина Концерт певицы Г. Мары.

Февр. 24	М. Танц. клуб	Начало серии еженедельных концертов [по суб-ботам в течение великого поста].
Март 2	М. дом Зарубина	Концерт Дж. Филда.
Март 3	М. Англ. клуб	Чествование П. И. Багратиона кантатой на сл. П. И. Голенищева-Кутузова.
Март 18	М. т-р Демидова	Авторский концерт С. Р. Нейкома.
Март 21	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва. Первое исп. в России оратории Генделя «Мессия» (на лат. яз.) п/у А. Париса с участием Придв. певч. капеллы, итал. певцов.
Март 23	Спб.	Концерт Е. Сандуновой. Исп.: русские песни Д. Н. Кашина, К. А. Кавоса и др.
Сент. 1	Спб. Акад. Худо-жеств	Выступление Придв. певч. капеллы. Исп. хор Д. С. Бортиянского на ст. А. Востокова.
Окт. 7	М.	Открытие концертов в доме Ф. И. Киселева на Б. Тверской.
Окт.	М.	Концерт певчих гр. А. К. Разумовского в «Обществе испытателей природы». Исп. соч. Гайдна.
Дек. 23	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса с участием С. Р. Нейкома, Т. Маджорлетти. Исп.: оратория Д. Сартри «Te Deum».
Дек.	М. Ун-т	На публичном экзамене в университете выступили пианисты А. Лизогуб и С. Соковня. Исп. соч. Д. Н. Кашина и др.

1807

Март 23, 30	Спб.	Концерты для членов Музыкального об-ва.
Март 27	Спб. Филарм.	
Март — декабрь	Спб.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса. Исп.: кантата Моцарта «Кающийся Давид» и «Te Deum» А. Ромберга.
Апр. 4	Спб. Филарм.	Выступления «Общества Пражских музыкантов» (духовые инстр.). Концерт С. Р. Нейкома с участием Придв. певч. капеллы. Исп.: отрывки из оратории Гайдна «Возращение Товия» и соч. С. Нейкома.
Апр. 5	М. Маскарадный дом	Концерт Е. Сандуновой.
Апр. 17	Спб. Филарм.	Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка.
Окт. 18	Спб.	Концерт для членов Музыкального об-ва.

1808

Февр. 23	М. Танц. клуб	Концерт П. Рода. Исп. соч. Моцарта, Керубини и др.
Март 5	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса с участием певцов В. Самойлова, Ж. Фодор-Менвиель. Первое исп. оратории Гайдна «Сотворение мира» с русским текстом Н. С. Краснопольского.
Март 9	М. Танц. клуб	Концерт пианиста К. Цейнера.
Март 11	Спб. Филарм.	Концерт А. Далль'Окка и его 8-летней дочери пианистки Терезии.
Март 17	Спб. Филарм.	Авторский концерт А. Д. Жилина.
Март 18	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса с участием Придв. певч. капеллы, скрипача П. Байо, виолончелиста Деламара. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Керубини, С. Нейкома, Байо.
Март 26	М. т-р Пашкова	Концерт Г. А. Рачинского.
Апр. 9	Спб. Филарм.	«Большой духовный концерт» С. Нейкома.
Июль 4	М. Ун-т	Авторский концерт Д. Н. Кашина.

1809

Февр. 17	Спб. Б. т-р	Авторский концерт Б. Ромберга.
Февр. 18	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса. Исп.: оратория Гайдна «Сотворение мира» с рус. текстом.
Февр. 20	Спб. Зимний дворец	Концерт левизы Ж. Филлис-Андрие.
Февр. 21	М. Арбат. т-р	Концерт с участием певцов Е. Сандуновой, Зубова и др.
Март 1	М. т-р Голицына	Концерт К. Цейнера.
Март 9	Спб. Б. т-р	Авторский концерт А. Д. Жилина.
Март 10	М. Танц. клуб	Концерт скрипача Зубкова.
Март 11	М. Арбат. т-р	Концерт Б. Ромберга.
Март 14	М.	Концерт с участием Е. Сандуновой, Б. Ромберга, братьев Гугель.
Март 19	М. Танц. клуб	Концерт Дж. Филда, его ученицы и невесты Першерон.
Март 21	М. Танц. клуб	Концерт Е. Сандуновой с участием Дж. Филда, Б. Ромберга и др.

1810

Март 23	Спб. Филарм.	Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка с участием Ж. Фодор, В. М. Самойлова, И. Д. Гуляева, Цейбиха и др.
Март 31	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса. Исп.: месса Л. Керубини и фантазия С. Нейкома.
Апр. 6, 21	Спб. Филарм., Б. т-р	Авторские концерты Б. Ромберга.
Апр. 23	Спб. Филарм.	Авторский концерт К. А. Кавоса.
Июль 6	М. Ун-т	Торжественное исполнение музыки Д. Н. Кашина.

1811

Март 1	Спб.	Авторский концерт Д. Штейбельта.
Март 9	М. Танц. клуб	Первое исп. оратории С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» силами русских артистов.
Март 16	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса. Исп.: месса Л. Керубини и фантазия для оркестра С. Нейкома.
Март	Спб.	Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка и валторниста Фишера. Исп.: концерт Моцарта для валторны.
Март 21	Спб. Филарм.	Авторский концерт А. Д. Жилина.
Апр. 16	Спб.	Авторский концерт Дж. Филда с участием Д. Штейбельта.

1812

Март 10	М. Арбат. т-р	Концерт артистов имп. т-ра с участием Е. Сандуновой, Ж. Фодор-Менвиель, Дж. Филда, Л. Маурера, виолончелиста Ф. Керцелля и др. Исп. соч. Гайдна, Керубини.
Март 14	М. Танц. клуб	Концерт Дж. Филда и пианистки Першерон-Филд.
Март 16	Спб. Филарм.	Авторский концерт композитора-пианиста Ф. Рыса.
Март 16	М.	Концерт Ж. Фодор-Менвиель.
Март 18	М. Танц. клуб	Авторский концерт Л. Маурера.
Март 20	Спб. Филарм.	Концерт А. Далль'Окка и его дочера, певицы

		и пианистки Терезини, Исп.: концерт Д. Штейбельта.
Март 20	М. Танц. клуб	Авторский концерт И. В. Гесслера с участием скрипача Л. Маурера.
Март 24	М. Танц. клуб	Авторский концерт Д. Штейбельта. Исп. «Военный концерт в греческом вкусе».
Март 25	Спб. Филарм.	Концерт 11-летнего пианиста Ш. Майера. Исп. соч. Дж. Филда и Я. Дюссена.
Март 31	М. Танц. клуб	Концерт Г. А. Рачинского.
Апр. 3	М. Танц. клуб	Благотворительный концерт п/у Л. Маурера с участием И. В. Гесслера, И. И. Гейншты и др.
Апр. 5	М. т-р Познякова	Концерт братьев Керцелли.
Апр. 9	Спб. Филарм.	Авторский концерт А. Д. Жилина.
Апр. 10	Спб. Филарм.	Концерт пианиста Ф. Далль'Окка и его 4-летней дочери, певицы Софьи.
Апр. 11	М. Танц. клуб	Авторский концерт Д. Н. Кашина с участием Е. Сандуновой. Исп.: увертюра из оперы «Сельский праздник», хоры, русские песни и фп. соч. Д. Н. Кашина, Е. Сандуновой и др. Исп.: симфония Л. Бетховена и др. соч.
Апр. 14	М. Купеч. собр.	Концерт итал. певца Г. Миссори с участием Д. Н. Кашина, Е. Сандуновой и др. Исп.: симфония Л. Бетховена и др. соч.
Апр. 24	М. Арбат, т-р	Концерт братьев А. и М. Борер (скрипача и виолончелиста) с участием Е. Сандуновой. Исп. соч. Керубини, Д. Н. Кашина, Б. Ромберга и А. Борера.
Апр. 27,	М. Дом Соков-нина	Концерты шведского органиста Х. Венстера. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена и др.
май	М. гост. «Паряж»	Концерт Г. А. Рачинского.
Июнь 12	М. Арбат, т-р	Авторский концерт Ф. Рвса.
Ноябрь 28	Спб.	Авторский концерт Б. Ромберга.
Дек. 23	Спб. Филарм.	
1813		
Март 4	Спб. Филарм.	Концерт пианиста И. Волкова с участием Дж. Филда. Исп. концертное рондо Филда.
Март 7	Спб.	Концерт флейтиста Ф. Бессера. Исп. его программная пьеса «Освобождение Смоленска, или Сражение при Красном 4 и 5 ноября 1812 года».
Март 26	Спб.	Авторский концерт Д. Штейбельта с участием Е. Сандуновой. Исп.: фп. фантазия Штейбельта «Сожжение Москвы».
Март 27	Спб. Филарм.	Первое исп. оратории Л. Бетховена «Христос на горе Елеонской» [«Христос на Масличной горе»].
Март	Спб.	Концерт контрабасиста А. Далль'Окка и его дочери Терезини. Исп.: Фантазия Бетховена для фп., хора и орк.
Март 21	Спб.	Авторский концерт Д. Н. Кашина с участием Е. Сандуновой, С. Самойловой, В. Самойлова и П. Злова.
Март	Спб.	Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка.
Март 25	Спб.	Авторский концерт А. Д. Жилина.
Апр. 16	Спб.	Авторский концерт Дж. Филда с участием Д. Штейбельта и Ш. Ф. Лафона.
Ноябрь 15	Спб.	Концерт Филарм. об-ва в пользу инвалидов войны с участием Дж. Филда, Е. Сандуновой, В. и С. Самойловых, П. Злова и др.
1814		
Янв. 7	М. т-р Апраксина	Концерт пианиста И. Рейнгарда с участием певца П. А. Булахова.

Февр. 5	Спб. театр. училище	Концерт в пользу инвалидов п/у С. И. Давыдова с участием учителей и воспитанников театр. уч-ща, студентов Медико-хирургич. академии, любителей.
Февр. 19	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва. Исп.: оратория Генделя «Мессия».
Февр. 22	М. т-р Апраксина	Авторский концерт М. Керцелли с участием П. А. Булахова. Исп.: соч. Моцарта, Б. Ромберга, Д. Сarti и др.
Февр. 28 Март 4	Спб. Филарм. Спб. Филарм.	Концерт Ф. Бёма. Концерт скрипача Шмидеке и флейтиста Ф. Бесера с участием П. Злова. Исп.: «Песнь русских воинов в пределах Франции» С. И. Давыдова.
Март 5, 12	М. т-р Апраксина	Концерт певицы Маркетти-Фантоцци. Исп. «аллегорическая» кантата «Твердость и случай» в честь русских воинов.
Март 8	М. т-р Познякова	«Патриотический концерт» Д. Н. Кашина с участием русских артистов. Исп. русские песни и хоры Д. Н. Кашина.
Март 10	Спб. Филарм.	Авторский концерт А. Д. Жилина с участием Е. Сандуновой и П. Злова, Придв. певч. капеллы.
Март 12	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса. Исп.: оратория Бетховена «Христос на Елеонской горе» [«Христос на Масличной горе». — Т. К.] и оратория А. Ромберга «Песнь о колоколе» [на сл. Ф. Шиллера].
Март 15	М. т-р Апраксина	Концерт фэготиста Л. К. Костина. Исп.: симфония Бетховена.
Март 16	Спб. Филарм.	Концерт Е. Сандуновой с участием Ф. Бема, певцов С. Самойловой, П. Злова и др.
Март 18	Спб.	Авторский концерт Дж. Филда.
Март 19	Спб. зал Муз. об-ва (у Поллицейского моста)	Авторский концерт Д. Штейбельта с участием Дж. Филда и скрипача Ш. Лафона.
Март 19	М. т-р Апраксина	Авторский концерт Гунбина [гобой и англ. рожок] с участием скрипача Секерина и певца Фролова.
Март 30	Спб. Филарм.	Концерт слепого скрипача А. Фурнье с участием Дж. Филда, А. Ферлендиса, Е. Сандуновой и П. Злова.
Апр. 1	Спб. Филарм.	Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка с участием Дж. Филда и Д. Штейбельта, Ш. Лафона и Ф. Бема, Е. Сандуновой, П. Злова, Г. Кямовского и др. Исп.: соч. Д. Н. Кашина, Д. Штейбельта, Р. Крейцера.
Апр. 4	Спб. Филарм.	Концерт в пользу инвалидов с участием Придв. певч. капеллы и музыкантов Придв. русского оркестра, солисты А. Е. Варламов и Яновский. Исп. соч. Д. С. Бортнянского.
Апр. 10	М. т-р Познякова	Авторский концерт Д. Н. Кашина.
Апр. 18	Спб. Коммерч. клуб	Концерт по случаю празднования победы (взятия Парижа русскими войсками) с участием П. Злова и В. Самойлова. Исп. патриотич. песни.
Июль 27	Павловск	Концерт по случаю празднования победы с участием Ф. Антолини и К. А. Кавоса, Е. Сандуновой, П. Злова, В. и С. Самойловых.
Ноябрь 12	М. т-р Апраксина	Выступление скрипача Ф. Л. Костина.
Ноябрь 19	Спб. Б. т-р	Празднество в честь прибывших в столицу воинов-победителей с участием «военной музыки», П. Злова и др.
Дек. 22	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса с уча-

ем Придв. певч. капеллы, нем. певцов. Исп.: «*Te Deum*» А. Ромберга, «*Отче наш*» Ф. Химмеля, «*Hellig*» Э. Баха, фантазия С. Нейкома.

1815

- Янв. 14—28 Спб. Филарм. Серия концертов [2 раза в неделю] братьев Шерцингер на изобретенном ими «механическом оркестре».
- Февр. 13 М. т-р Апраксина Концерт И. Рейнгарда с участием Г. А. Рачинского и певицы Любочинской. Исп.: увертюра Бетховена, соч. Дж. Филда, Д. Н. Кашина и др.
- Март 8 Спб. Филарм. Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса с участием Придв. певч. капеллы, Д. Штейбельта, Дж. Филда, нем. певцов.
- Март 16 Спб. Филарм. Концерт виолончелиста Л. Керцелли.
- Март 18 Спб. Филарм. Концерт слепого скрипача А. Фурнье в пользу инвалидов.
- Март 20 Спб. Филарм. Концерт 7-летней певицы и пианистки Софьи Далль'Окка с участием Е. Сандуновой, Г. Клямковского, В. Самойлова, П. Злова.
- Март 25 М. т-р Апраксина Концерт музыкантов моск. т-ра. Исп.: увертюры и отрывки из опер Моцарта, соч. П. Рода, И. Плейеля.
- Март 27 Спб. Филарм. Авторский концерт Ф. Бема.
- Март 28 М. Благор. собр. Концерт Г. А. Рачинского с участием И. Рейнгарда и Любочинской. Исп.: Симфония Моцарта, соч. Г. А. Рачинского, Д. Н. Кашина, Дж. Филда и др.
- Март 31 Спб. Филарм. Авторский концерт К. Цейнера.
- Март 31 М. т-р Апраксина Концерт флейтыста Ф. Бессера с участием Е. А. Насовой. Исп.: увертюра Моцарта, соч. К. А. Кавоса, Ф. Бессера.
- Апр. 2 Спб. Филарм. Авторский концерт Дж. Филда.
- Апр. 5 Спб. М. т-р Концерт А. Далль'Окка и его дочери пианистки Терезии с участием Ф. Далль'Окка, Дж. Филда и К. Цейнера.
- Апр. 7 и 11 М. т-р Апраксина Авторские концерты С. И. Давыдова.
- Апр. 20 Спб. Филарм. Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка с участием С. Далль'Окка, певцов рус. и нем. труппы, скрипачей братьев Яблочковых, пианиста И. Волкова.
- Апр. 21 М. Благор. собр. Авторский концерт Д. Н. Кашина. Исп. русские песни, хоры и фп. соч.
- Окт. 24 Спб. «Патриотическое празднество» в зале Преображенских казарм с участием певцов П. Злова и Г. Клямковского.
- Дек. 21 Спб. Филарм. Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка с участием пианистки Т. Далль'Окка и др.

1816

- Янв. 22 Спб. Филари. Концерт Филарм. об-ва в пользу «разоренных от пожара жителей Казани» с участием Дж. Филда и певцов рус. т-ра.
- Март 3 М. т-р Апраксина Концерт кларнетиста Бендера и певицы Ш. Бендер. Исп.: симфония Гайдна, увертюра Моцарта и др.
- Март 8 и 12 М. т-р Апраксина Концерт В. М. Самойлова с участием М. Керцелли, фаготиста Л. К. Костина, певцов моск. т-ра.
- Март 14 Спб. Филарм. Авторский концерт А. Д. Жилина с участием Придв. певч. капеллы и певцов русской труппы.

Март 17	Спб. Филарм.	Концерт 8-летней певицы и пианистки С. Далль'Окка с участием Е. Сандуновой и скрипача И. И. Семенова.
Март 17	М. т-р Апраксина	Концерт П. Злова с участием В. М. Самойлова, виолончелиста Л. Керцелли, скрипача Ф. Л. Костяна.
Март 23	Спб. Филарм.	Авторский концерт Ф. Бема.
Март 27	М. Танц. клуб	Концерт пианиста Ф. Шольца.
Март 28	Спб. Филарм.	Авторский концерт К. Цейнера.
Март 30	Спб. Филарм.	Авторский концерт Дж. Филда.
Апр. 13	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва в пользу «разоренных от пожара жителей Казани» с участием Дж. Филда и певцов рус. т-ра.
Май 2	М. Нескучный сад	Праздник в пользу инвалидов Отечественной войны с участием певчих и рогового орк. П. П. Бекетова.
Окт. 29	Спб.	Исп. концерта для ф-п № 5 Дж. Филда автором.
Дек. 21	Спб. Филарм.	Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка с участием певцов Е. Сандуновой, Г. Климовского, П. Злова, ансамбля трубачей, рогового орк.

1817

Февр. 16	Спб. М. т-р	Авторский концерт Дж. Филда.
Февр. 22	М. т-р Апраксина	Концерт пианиста М. Керцелли
Февр. 23	Спб.	Концерт С. Далль'Окка с участием Е. Сандуновой, Н. Семеновской, И. Рупина, Андреевского, П. Злова и др.
Февр. 26	Спб.	Концерт виолончелиста А. И. Мейнгарда с участием Дж. Филда, Ф. Бема, братьев Гугель, певцов Н. Семеновской, Г. Климовского и др.
Март	Спб.	Авторский концерт Дж. Филда. Исп.: 4-й фп. концерт и др. соч.
Март 8	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса с участием певцов нем. труппы. Исп. кантата Моцарта « <i>Кающийся Давид</i> » и оратория Бетховена « <i>Христос на горе Елеонской</i> ».
Март 9	М. дом Долгорукова	Концерт скрипача И. И. Семенова с участием певца П. А. Булахова и пианиста Эрнста. Исп. увертюры Моцарта и др. произв.
Март 15	М. т-р Апраксина	Концерт флейтиста Лемана с участием пианиста М. Керцелли, виолончелиста Л. Керцелли, скрипача И. И. Семенова, певца П. А. Булахова. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Керубини и др.
Март 28	Спб. Филарм.	Концерт Женского патриотического об-ва в пользу бедных с участием Дж. Филда, К. А. Кавоса.
Июнь 15	М. Ун-т	Исп. кантаты С. И. Давыдова « <i>Аполлон и Адмет</i> » на торжественном собрании Об-ва любителей российской словесности.
Сент. 22	М. т-р Апраксина	Концерт певицы Франк с участием пианиста И. А. Ленгарда, скрипача А. П. Полякова и др. Исп. интермедия Гайдна « <i>Ариадна на острове Наксосе</i> ».
Ноябрь 10	М. т-р Апраксина	Авторский концерт А. Д. Жилина.
Дек. 1 и 15	М. зал Иогеля (Бронная)	Концерты Л. Маурера.
Дек. 21	Спб.	Концерт Имп. человеколюбивого об-ва в пользу бедных с участием Дж. Филда, Ф. Бема, А. И. Мейнгарда, С. и В. Самойловых, К. А. Кавоса.

Дек. 23 Спб. Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка с участием кларнетиста Тушинского, певчих А. М. Дубенского.

1818

Февр. 20 М. Благор. собр. Исп. оратории С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» по случаю открытия памятника Мартоса Минину и Пожарскому.

Март 3 М. т-р Апраксина Концерт фэготиста Л. К. Костина.
Март 4 Спб. Филарм. Концерт венгерских музыкантов Э. Вейдингера (на инструменте «чакан»), Гучека и Келлера (бас-сетгорн).

Март 6 М. т-р Апраксина Концерт Л. Маурера.
Март 13 М. т-р Апраксина Концерт пианиста Евсташио. Исп.: 6-й фп. концерт Д. Штейбельта «Путешествие на гору Сен-Бернар».

Март 14 Спб. Филарм. Авторский концерт Ф. Бема и его жены (скрипичный дуэт).

Март 17 М. т-р Апраксина Концерт скрипаца А. П. Полякова.
Март 20 М. т-р Апраксина Концерт П. А. Булахова.
Март 29 Спб. Филарм. Авторский концерт Л. В. Маурера.
Апр. 1 и 19 М. зал Иогеля Концерты А. Д. Жилика с участием П. А. Булахова и др.

Апр. 5 Спб. Филарм. Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка с участием арфистки Сент-Пре, гитариста М. Т. Высоцкого, певчих А. М. Дубенского и др.

Апр. 5 и 27 М. т-р Апраксина Концерты Дж. Филда.
Дек. 22 Спб. Филарм. Концерт Д. Далль'Окка с участием Дж. Филда, Ф. Бема, певцов М. Сесси, В. Самойлова, певчих гр. Шереметева.

Дек. 23 Спб. Филарм. Концерт Филарм. об-ва с участием Дж. Филда. Исп.: «Stabat Mater» Дж. Перголези, фп. концерт И. Крамера.

1819

Янв. 4 М. зал Иогеля Исп. оратории Гайдна «Сотворение мира» в память М. Керцелли.

Янв. 17 М. т-р Пашкова Выступление скрипаца И. И. Семенова.
Янв. 25 М. т-р Апраксина Концерт П. А. Булахова.
Февр. 26 М. т-р Пашкова Концерт виолончелиста И. О. Лобкова.
Март 25 М. т-р Пашкова Концерт скрипаца А. П. Полякова.
Март 30 М. зал Иогеля Авторский концерт валторниста Г. Гугеля. Исп.: увертюры Моцарта, Фантазия для фп., хора и орк. Бетховена и др. соч.

Апр. 9 Спб. Филарм. Концерт Женского патриотического об-ва в пользу бедных с участием Дж. Филда, Е. Сандуновой, Прида, певч. капеллы и др. Исп. соч. Моцарта, Гайдна, Бортиянского.

Ноябрь 30 М. Ун-т Концерт воспитанников университетского пансиона с участием пианистов В. Ф. Одоевского и А. Рахманова. Исп. соч. Дж. Филда, В. Одоевского и др.

Дек. 8 Спб. Б. т-р Выступление Дж. Филда.
Дек. 23 Спб. Б. т-р Концерт Д. Далль'Окка с участием Ф. Бема, итал. и рус. певцов.

1820

- Февр. 19 Спб. Филарм. Концерт Филарм. об-ва с участием Придв. певч. капеллы и певцов нем. т-ра. Исп.: Реквием Л. Керубини (первое исп. в России).
- Февр. 22 М. т-р Пашкова Концерт виолончелиста И. О. Лобкова.
- Февр. 23 Спб. Филарм. Концерт скрипачей Ф. Бема и его супруги.
- Март 1 Спб. Б. т-р (?) Концерт Дирекции имп. т-ров в пользу инвалидов с участием хоров певчих — придв., театр., Преображенского и Измайловского полков, оркестров гвардейских полков, артистов и любителей.
- Март 9 Спб. Б. т-р Концерт Д. Далль'Окка с участием Дж. Филда, Н. Семеновой, П. Злова и др.
- Март 11 и 16 М. Благор. собр. Концерты итал. певицы Боргоццино. Исп.: симфония Моцарта, увертюры Бетховена и Россини.
- Март 16 Спб. Филарм. Авторский концерт Д. Штейбельта. Исп. ф-п. концерт с «вакханальным рондо, сопровождаемым большим хором», и рондо для фп. и арфы.
- Март Спб. Б. т-р Пять концертов Дирекции имп. т-ров. Исп.: оратории Гайдна «Сотворение мира», «Победа Веллингтона, или Сражение при Ватерлоо» Бетховена и др. соч.
- Апр. 19 Спб. Б. т-р Концерт Дж. Филда и Д. Штейбельта.
- Май—Июль Спб. Концерты итал. певицы Анджелики Каталани.
- Июль—Авг. М. Благор. собр. Концерты Андж. Каталани.

1821

- Февр. 28 Спб. Филарм. Концерт Филарм. об-ва. Первое исп. в России оратории К. Г. Грауна «Смерть Иисуса».
- Март 4 Спб. Филарм. Концерт пианиста И. К. Черлницкого.
- Март 9 Спб. Филарм. Авторский концерт Ф. Бема.
- Март 9 М. т-р Пашкова Концерт скрипача И. Геринга и арфиста К. Шульда с участием И. Геништы и П. А. Булахова.
- Март 12, 26, 29 М. Благор. собр. Серия концертов по подписке.
- Март 18 М. т-р Пашкова Исп. оратории А. Ромберга «Колокола» (на ст. Ф. Шиллера) п/у Фельцмана.
- Март 19 Спб. Б. т-р Концерт Дирекции имп. т-ров в пользу инвалидов с участием 400 музыкантов гвардейских полков, хоров придв., полковых и театр. певчих и др.
- Март 20 М. т-р Пашкова Концерт П. А. Булахова.
- Март 25 Спб. зал Д. А. Дер-Благодарительный концерт любителей музыки п/у Л. В. Маурера с участием оркестров В. А. Всеволожского и П. И. Юшкова, хора певчих А. М. Дубенского; солисты: Е. С. Уварова и А. П. Титова (фп. дуэт), певица Р. М. фон Бландова, кн. Н. Б. Голицын (виолончель), А. Ф. Львов (скрипка). Исп.: соч. Моцарта, Гайдна, Л. Шпора и др.
- Март 28 Спб. Филарм. Концерт Филарм. об-ва с участием 200 музыкантов гвардейских полков п/у А. Дерфельда. Исп.: симфония Бетховена и др.
- Март 28 М. зал Иогеля Авторский концерт скрипача Н. Е. Кубишты.
- Март Спб. Авторский концерт Д. Штейбельта.
- Март Спб. Авторский концерт Дж. Филда с участием Д. Штейбельта.
- Апр. 1 М. Благор. собр. Авторский концерт Дж. Филда с участием скрипача И. И. Семенова и певца Дюмушеля. Исп.: 6-й фп. концерт Филда и др. соч.
- Апр. 14, 17, 30 М. т-р Пашкова Авторские концерты Дж. Филда.

Апр. 15	М. зал Иогеля	Авторский концерт Н. Е. Кубишты.
Дек. 13	М. дом К. М. Полторацкого	Концерт скрипача И. Геринга с участием Дж. Филда, австр. гитариста Форбрингера. Исп.: увертюра из оперы «Фиделио» Бетховена, соч. Л. Шпора, Г. Спонтини, Филда, И. Гуммеля и др.
Дек. 23 1822	М. Благор. собр.	Последний авторский концерт И. В. Гесслера.
Янв. 17	М. дом Полторацкого	Концерт скрипача И. Шуппанцига.
Янв. 18	Спб. Филарм.	Концерт И. Гуммеля.
Янв. 25	Спб. дом кн. Лобановой-Ростовской	Концерт певицы С. Далль'Окка.
Февр. 5, 10 и 20	М. Благор. собр.	Концерты И. Гуммеля с участием скрипача И. Шуппанцига, виолончелиста Гирша, Дж. Филда, П. А. Булахова и хора. Исп.: увертюры Моцарта, соч. Гуммеля (в т. ч. «Полимелос») и Маурера.
Февр. 22, 25	М. т-р Апраксина	Концерты артистов итал. труппы. Исп.: симфонии Моцарта, соч. Керубини, Мегюля, Россини, Майра и др.
Февр. 27	М. дом Полторацкого	Концерт пианиста А. Ф. Димлера. Исп.: симфония Бетховена, увертюра Моцарта. соч. Филда, Россини и др.
Март 2	М. дом Полторацкого	Концерт арфиста К. Шульца с участием пианиста И. Рейнгарда и др. Исп.: симфония Бетховена и др.
Март 6 и 23	Спб. Филарм.	Концерт пианистки М. Шимановской с участием И. Гуммеля.
Март 6	М. Благор. собр.	Авторский концерт Дж. Филда. Исп.: 7-й фп. концерт Филда, соч. Д. Штейбельта и Россини.
Март 10	М. т-р Пашкова	Авторский концерт Ф. Шольца с участием Дж. Филда, скрипача А. П. Полякова, певца П. А. Булахова.
Март 16	Спб. Б. т-р	Концерт И. Гуммеля.
Март 19	М. т-р Пашкова	Концерт в пользу инвалидов с участием Л. В. Маурера, П. А. Булахова, Ж. Филлис, фаготиста Л. К. Костина и др. Исп.: соч. Бетховена, Моцарта, Керубини и др.
Март 20	М. Благор. собр.	Концерт И. Шуппанцига с участием Дж. Филда, П. А. Булахова, пианиста Д. Шпревица, арфиста К. Шульца. Исп.: «Победа Веллингтона в битве при Виттории» Бетховена.
Март 23	М. т-р Пашкова	Концерт скрипача А. П. Полякова. Исп.: соч. Моцарта, Керубини и др.
Март 24	М. дом Полторацкого	Концерт скрипача А. М. Аматова с участием Дж. Филда и др.
Март 26	М. т-р Пашкова	Концерт П. А. Булахова.
Апр. 5	Спб. Б. т-р	Концерт Д. Далль'Окка с участием Е. Сандуновой, Н. Семеновой, Г. Климовского и др.
Апр. 7	М. дом Полторацкого	Авторский концерт Л. В. Маурера. Исп.: симфония Моцарта и др. соч.
Апр. 8	Спб. Филарм.	Концерт И. Гуммеля.
Апр. 28	М. т-р Пашкова	Выступление скрипача Карасева. Исп.: русская песня с вариациями А. П. Полякова.
Май 2	М. Благор. собр.	Концерт М. Шимановской с участием итал. певцов. Исп.: увертюры Моцарта и Россини, соч. Шимановской, И. Гуммеля и др.
Июнь 21	Спб. Сад Малого танц. об-ва	Концерт камер-музыканта А. Вагнера с участием роговой и «янычарской» музыки, хора певчих.

Авг. 3 Спб. Дача Мало-го танц. об-ва Концерт Штейна (труба и «сигнальный рожок») с участием пианиста И. К. Черлицкого, скрипача Амосова и др.

1823

Февр. 27 Спб. Торжественный концерт по случаю выпуска в училище благородных девиц ордена св. Екатерины. Исп.: хоровые соч. Д. С. Бортнянского, итал. арии, гимн К. А. Кавоса на сл. В. А. Жуковского.

Март 11 М. Благор. собр. Концерт скрипача А. Буше.

Март 14 Спб. Концерт слепого музыканта Э. Вейднигера (фагот и «чакан»).

Март 14 М. т-р Апраксина Концерт артистов итал. труппы. Исп.: произв. Моцарта и Спонтини.

Март 17 М. Благор. собр. Начало сезонных еженедельных концертов (по вторникам).

Март 19 Спб. Б. т-р (?) Концерт Дирекции имп. т-ров в пользу инвалидов с участием 400 музыкантов гвардейских полков, хоров придв., полковых и театр. певчих и др.

Март 19 М. т-р Пашкова Концерт в пользу инвалидов с демонстрацией «живых картин».

Март 21 Спб. Филарм. Концерт Ф. Бема с участием Л. В. Маурера.

Март 26 М. т-р Пашкова Концерт Ф. Червенки с участием И. Рейнгарда, певицы Бартолуччи. Исп.: увертюры Моцарта и Россини, соч. Л. Маурера, И. Гуммеля.

Март 30 М. т-р Пашкова Авторский концерт Ф. Шольца с участием Дж. Филда и др.

Апр. 2 М. т-р Пашкова Концерт Н. Е. Кубишты с участием Дж. Филда и др.

Апр. 6 М. т-р Пашкова Концерт скрипача А. П. Полякова.

Апр. 9, 13 М. Благор. собр. Благотворительный концерт в пользу бедных с участием Д. Н. Кашкина, Ф. Шольца, И. Семенова, Н. Кубишты, Дж. Филда, И. Рейнгарда, «благородных любителей музыки».

Апр. 10 Спб. Филарм. Концерт Женского патриотич. об-ва в пользу бедных п/у К. А. Кавоса с участием Ш. Майера, Ф. Бема, Л. В. Маурера, С. Далль'Окка, артистов имп. т-ра, хора придв. певчих. Исп.: соч. Гайдна, Россини, Буальды.

Апр. 12 М. т-р Пашкова Авторский концерт Г. А. Рачинского. Исп.: квартет Днца, ансамбли Нейдинга, Рода.

Апр. 25 М. т-р Пашкова Выступление скрипача А. П. Полякова.

Окт. 4 М. т-р Пашкова Выступление скрипача А. Аматова.

Окт. 21 Спб. Филарм. Концерт с участием артистов франц. труппы в пользу малолетнего сына умершего капельмейстера и композитора Штейбельта. Исп.: «самые лучшие пьесы» Д. Штейбельта.

1824

Янв. 10 М. т-р Пашкова Первое исп. «кантаты» А. Н. Верстовского на ст. А. С. Пушкина «Черная шаль» П. А. Булаховым.

Февр. 4 М. дом Кологривова Концерт семейств А. И. Кологривова и Девиtte с участием виолончелистов Матв. Ю. Внелгорского и Д. Н. Сатина, скрипачей А. П. Полякова и И. И. Семенова и др.

Февр. 24 М. т-р Пашкова Концерт с участием певцов П. А. Булахова и Соколовой, скрипача Н. Е. Кубишты и кларнетиста П. Титова. Исп.: соч. А. Н. Верстовского, Д. Штейбельта, Ф. Паэра, Г. Бермана, Д. Вюитти.

Март 3	Спб. Филарм.	Концерт Ш. Майера. Исп.: концерт Д. Штейбельта для фп. с хором и новое рондо И. Гуммеля.
Март 3	М. т-р Апраксина	Концерт арфиста К. Шульца с участием Дж. Филда и др. Исп. две увертюры и «большой финал» Бетховена, 6-й фп. концерт Филда, арии Россини и др.
Март 10	Спб. Филарм.	Концерт пианиста Ф. Шоберлехнера с участием певцов С. Далль'Окка и Бриса.
Март 14	М. дом Юсупова	Концерт А. И. Мейнгарда с участием Дж. Филда и др. Исп.: увертюра из оперы К. М. Вебера «Вольный стрелок», симфония Мих. Ю. Вьельгорского, арии Моцарта и Россини и др.
Март 20	Спб. Филарм.	Авторский концерт К. Цейнера с участием Ш. Майера (фп. дуэт).
Март 25	Спб. Филарм.	Концерт Е. С. Сандуновой.
Март 26	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва с участием певцов нем. т-ра. Первое исп. Торжественной мессы Бетховена.
Март 27	Спб. Филарм.	Концерт Д. Далль'Окка и его ученицы, контрабасистки Ш. Брюсс.
Март 27	М.	Концерт скрипача А. П. Полякова и кларнетиста П. Титова.
Март 28	Спб.	Концерт музыкантов и певчих гвардейских полков (около 550 человек).
Март 28	М. т-р Апраксина	Концерт Дж. Филда с участием певцов итал. труппы и др.
Март 29	Спб. Филарм.	Концерт Женского патриотич. об-ва в пользу бедных с участием Ф. Шоберлехнера, гобониста Ф. Червенки, Ц. и А. Буше, Прида. певч. капеллы, певцов Т. Далль'Окка, Н. Семеновой и др. Исп.: соч. Вебера, Россини, Гайдна и др.
Апр. 10	Спб. Филарм.	Концерт Ф. Шоберлехнера с участием Ф. Бема и др.
Авг. 9	М. т-р Апраксина	Концерт артистов итал. труппы. Исп.: две симфонии и арии Моцарта, арии Россини, С. Майра и др.
Ноябрь 11	М. М. т-р	Исп. баллады А. Н. Верстовского «Черная шаль» П. С. Мочаловым (мелодекламация?).
Дек. 7	М. Благор. собр.	Концерт «благородных любителей музыки» в пользу пострадавших от наводнения в Петербурге с участием А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, братьев Вьельгорских, З. А. Волконской, Ф. И. Бартеновой и др., оркестров С. С. Апраксина и Теплова. Исп.: увертюра из «Волшебной флейты» Моцарта, увертюра и хор из «Вольного стрелка» Вебера, отрывки из опер Вебера, Моцарта и Россини и др. соч.
Дек. 22	Спб. Филарм.	Концерт супругов Ф. Шоберлехнера и С. Шоберлехнер (урожд. Далль'Окка).
Дек. 22	М. т-р Апраксина	Выступление итал. певца Тоэн. Исп.: баллада А. Н. Верстовского «Черная шаль» (на рус. яз.).
1825		
Янв. 18	М. Благор. собр.	Концерт Б. Ромберга.
Янв. 25	М. Б. т-р	Выступление П. А. Булахова. Исп.: две баллады, шотландская песня и др. соч. Ф. Е. Шольца.
Февр. 16	М. Благор. собр.	Концерт Б. Ромберга.
Февр. 20	М. Б. т-р	Концерт пианиста В. Лемоха с участием итал. певцов Тоэн и Рота. Исп.: увертюра Бетховена, соч. И. Гуммеля, Ф. Риса, Россини.
Февр. 23	Спб. Филарм.	Авторский концерт Ш. Майера.

Февр. 24	Спб. Филарм.	Концерт пианиста Н. И. Морейского. Исп.: фп. концерты Вебера и Калькбреннера, соч. Моцарта, Мейнгарда и др.
Февр. 25	Спб. Филарм.	Концерт Ф. Бема.
Февр. 26	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва с участием Придв. певч. капеллы и нем. певцов. Первое исп. мессы И. Гуммеля и псалма А. Ромберга.
Февр. 26	М. Б. т-р	Концерт Н. Е. Кубишты с участием Ж. Филлис и Н. В. Лаврова. Исп.: симфония Мих. Ю. Вильгорского, баллада «Три песни» и др. соч. А. Н. Верстовского, соч. Дж. Мейербера, Н. Е. Кубишты, И. И. Геништы и др.
Март 1	М. Б. т-р	Концерт Г. А. Рачинского.
Март 6	Спб. Филарм.	Концерт А. Е. Варламова с участием придв. певчих. Исп.: соч. К. М. Вебера, Д. Штейбельта, Д. С. Бортнянского и др.
Март 8	М. Благор. собр.	Концерт Ф. Шоберлехнера и С. Шоберлехнер (Далль'Окка).
Март 14	Спб. Филарм.	Концерт Б. Ромберга с участием его дочери-певицы. Исп.: соч. Россини, романс Мих. Ю. Вильгорского и др.
Март 16	Спб. Филарм.	Концерт Женского патриотич. об-ва с участием Придв. певч. капеллы п/у К. А. Кавоса, Ш. Майера, Ад. Каталани, П. А. Булахова, В. М. Самойлова. Исп.: Фантазия для фп. с хором Бетховена, увертюра Вебера, соч. Россини, Кавоса и др.
Март 19	Спб. М. т-р	Концерт в пользу инвалидов с участием более 400 музыкантов гвардейских полков, хоров придв., полковых и театр. певчих, солистов-певцов и инструменталистов. Исп.: увертюры «с военною музыкою» Л. Керубини, хоры Д. С. Бортнянского и К. А. Кавоса и др. соч.
Март 22	М. Благор. собр.	Авторский концерт скрипача К. Липинского.
Март 31	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва с участием Придв. певч. капеллы, С. Шоберлехнер (Далль'Окка) и др. Исп.: Реквием Моцарта.
Апр. 1, 26	Спб. Филарм.	Концерты Б. Ромберга с участием его сына-виолончелиста К. Ромберга и дочери-певицы. Исп.: соч. Б. Ромберга, В. А. Моцарта и др.
Апр. 11	М. Благор. собр.	Концерт К. Липинского.
Май 4, 25	М. Б. т-р	Выступление певцов Ж. Филлис, П. А. Булахова, Н. В. Лаврова. Исп. соч. А. Н. Верстовского и А. Л. Гурилева, Н. Е. Кубишты.
Июнь 14	Спб. зал Биржи	Концерт К. Липинского.
Сент. 3	М. дом И. Н. Римского-Корсакова	Концерт с участием музыкантов-любителей и итал. певцов.

NAMENSVERZEICHNIS

Номера страниц относятся к оригинальному изданию.
Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Originalausgabe.

- Аблесимов А. О. 15
 Аблец И. М. 64, 85, 162
 Аделунг Ф. П. 274
 Азадовский М. К. 11
 Азеев Е. С. 198
 Аксенов С. Н. 18, 246
 Александр I 5, 99, 148, 214, 242, 255
 Алексеев А. Д. 244, 280
 Алексеев М. П. 217, 219
 Алексеева Т. В. 12
 Алпатов М. В. 205
 Алябьев А. А. 14, 17, 27, 39, 40, 89,
 90, 192, 212, 214, 215, 220, 226—
 228, 231, 232, 234, 235, 238—240,
 248, 250, 251, 270, 271, 279, 280
 Амосов 265
 Анджелини Г. 63, 65
 Антоноллини Ф. А. 32, 65, 67, 77, 79,
 141, 143, 260, 266, 299
 Апде М. Б. 127
 Апраксин С. С. 26, 261, 273, 280
 Арайя Ф. 144
 Аракчеев А. А. 8
 Арапов П. Н. 26, 37, 43, 47, 50, 52,
 54, 114, 135, 141, 142
 Асафьев Б. В. 41, 42, 93, 94, 114,
 168, 176, 212, 236, 279
 Асенкова В. Н. 39
 Астаритта Дж. 124
 Астафьев 262
 Ауман К. 242
 Ашанин (Ошанин) 245

 Байо П. 20, 276
 Балашов А. И. 64
 Баранчева 269
 Баратынский Е. А. 210, 233, 278
 Барков Д. Н. 263
 Баркова 262
 Барсов А. Е. 57
 Барсов М. Е. 57
 Баргенева Ф. И. 279
 Барятинский И. 238
 Батюшков К. Н. 210, 287
 Бах И. С. 245, 247, 272, 300
 Бах И. X. 245

 Бах Ф. Э. 244
 Бахман Д. 274
 Бахметьев 25
 Бекетов П. П. 256
 Белинский В. Г. 8, 60, 252, 288, 303
 Белосельский-Белозерский А. М. 104
 Бельмонти 169
 Бендер Ф. 266
 Бервальд И. Ф. 253
 Березовский М. С. 122, 200, 201
 Берилова Н. П. 64
 Бернар А. 267
 Бернард М. И. 18
 Бернарден де Сен-Пьер Ж. А. 42
 Бестужев-Марлинский А. А. 9, 22,
 228, 229, 284, 287
 Бетховен Л. 20—23, 42, 103, 107, 109,
 121, 249, 252, 256, 263, 265, 269—
 271, 275, 276, 278, 300
 Бём Ф. 265, 267
 Бибииков Г. И. 221
 Бландова Р. М. 277
 Бланк Б. 214
 Блима Ф. 33, 180, 222
 Блох Г. 125
 Бове О. И. 27
 Богданович И. Ф. 75
 Богуславский В. 59
 Бокса Р. Н. 266, 279
 Болина Д. 53, 181
 Боткин И. Н. 294
 Болховитинов Е. А. 283, 295
 Бондаренко Н. А. 191
 Боргондио 264, 267
 Бородин А. П. 181
 Бортиянский Д. С. 14, 92, 122, 146,
 147, 187, 188, 195, 198—201, 210,
 222, 252, 253, 265—267, 271
 Боткин В. П. 289
 Брие 265
 Буальдые Ф. А. 38, 40, 41, 52, 58,
 214, 263, 264, 268, 269
 Буденброк М. И. 26, 54
 Булахов П. А. 33, 39, 54, 261, 263,
 266, 269—271
 Булгарин Ф. В. 44, 300, 304

- Булгарис Е. 282
 Булич С. К. 170
 Булландт (Бюлян) А. 144, 274
 Бурбоки 138
 Бурдаев 61
 Буше А. 252, 269
 Буше Ц. 265, 269
 Бьерк А. К. 175
 Бьянки Ф. 123
 Бэла И. Ф. 9, 43, 94
 Бюлов Г. А. 41, 42
 Бюргер Г. А. 229
- Вальберх И. И. 26, 64—72, 74, 78,
 86, 90, 91, 148, 149
 Ванденсберг 265
 Варламов А. Е. 14, 17, 90, 210, 220,
 224, 226, 227, 230, 259, 266
 Васина-Гроссман В. А. 228, 229, 231
 Вебер К. М. 43, 46, 47, 125, 252, 256,
 266, 271, 276, 279, 280, 291, 293,
 300—302
 Ведель А. Л. 195, 200, 201
 Вельяшев-Волынец Д. И. 216
 Венеитинов Д. В. 249, 278, 287, 292,
 293
 Венка 77
 Венстер Х. 255
 Венцель К. 236
 Верни 261
 Верстовский А. Н. 14, 17, 27, 33, 40,
 43, 47, 89, 180—182, 214, 226, 227,
 230—232, 238, 251, 270, 271, 273,
 279, 280, 298
 Вертков К. А. 148
 Вигель Ф. Ф. 53, 116
 Внелгорские 22, 23, 237
 Внелгорский Мата, Ю. 22, 270, 276,
 277, 279, 280
 Внелгорский Млх. Ю. 17, 21—23,
 214, 228, 231, 232, 237—240, 248—
 250, 270, 276—279, 280
 Внелгорский Ю. М. 254, 274
 Виланд Х. М. 30
 Виотти Д. В. 247, 269
 Витгенштейн П. Х. 242
 Витковский 278
 Воеводня 262
 Воейков А. Ф. 160, 262
 Войцехович И. П. 289
 Волков А. Г. 175
 Волков И. 260
 Волков М. Н. 54
 Волконская З. А. 278, 279
 Волконский П. М. 25
 Вольман Б. Л. 154
 Вольпер Н. А. 168, 171, 173
 Воробьев Я. С. 128, 131, 133, 135,
 157
 Воробьева-Петрова А. Я. 123
 Воробьева Е. Я. см. Сосницкая
 (Воробьева) Е. Я.
- Воронихин А. Н. 12
 Воронцов А. Р. 185
 Востоков А. Х. 10, 294
 Вотроцинская 269
 Враницкий П. 30
 Вронченко А. 171
 Всеволожский В. А. 20, 278
 Высоцкий М. Т. 240, 246, 263
 Вяземский П. А. 61, 86, 105, 276, 278,
 287, 292
- Гаво П. 40
 Гайдн И. 20, 21, 45, 188, 191, 204,
 236, 252—254, 257, 263, 265, 269,
 271, 274—276, 278
 Галич А. И. 15, 16, 288, 292, 298
 Гальяни П. 245
 Гартман Г. 258
 Гебель К. Ф. 239
 Гевлич А. П. 289, 293, 294
 Гегерман Е. Ф. 259
 Гедсонова Н. П. 279
 Геллер 269
 Гельд И. 239, 246
 Гендель Г. Ф. 260, 275, 278, 283
 Геништа И. И. 89, 227, 228, 231, 232,
 250, 271, 278
 Генслер К. Ф. 30, 32
 Георги И. Г. 283, 294
 Георгневский П. Е. 15, 289
 Герольд Ф. 41
 Герстенберг И. Д. 96, 240, 283
 Герцен А. И. 5, 6, 55
 Геслер И. В. 239, 267, 268
 Гесс де Кальве Г. Г. 285, 286, 289,
 293, 297
 Гёте И. В. 67
 Гильфердинг Ф. 63
 Гиммель Ф. 275
 Гинзбург Л. С. 22, 248
 Гинзбург С. Л. 178, 202
 Гинрикс И. Х. 282
 Глаголев А. Г. 294
 Gladkov В. Г. 58—60
 Gladkov Г. В. 58—60
 Гладт 255
 Глазунов А. К. 89, 249
 Глинка М. И. 14, 16—18, 21, 23, 24,
 41, 42, 52, 84, 87—89, 91, 110, 122,
 125, 145—146, 155, 159, 180—182,
 209, 211, 212, 216, 220, 221, 226—228,
 231—235, 245, 250, 273, 278, 279
 Глинка С. Н. 34, 171, 173, 174, 205,
 221—224, 262
 Глушов А. Н. 159
 Глушковский А. П. 16, 36, 52, 64, 74,
 77, 82, 85—87, 90
 Глюк Х. В. 67, 104, 188
 Гоголь Н. В. 288
 Гозенпуд А. А. 15, 65, 88, 127, 139,
 142, 177
 Голицын Н. Б. 238, 248, 277, 280, 300

- Голицын С. 214
 Гольтинсон М. 198
 Гонзага П. 27, 46, 75, 108, 128, 148
 Горновский И. А. 217
 Горчаков В. Н. 56
 Горчаков Д. П. 30, 203
 Горчаков Н. Д. 191, 192, 202, 203, 259
 Горяйнов Ю. С. 185
 Госсек Ф. 121, 188
 Гофман Ф. Б. 174
 Грамматин Н. 294
 Грачев П. В. 94, 99, 101, 111, 116, 117, 149, 154—156
 Грашенковский Е. 262
 Грече 257
 Грегори А. Э. М. 40, 41, 59, 67, 80, 81, 158, 186, 188, 189
 Греч Н. И. 41, 264
 Грибоедов А. С. 13, 39, 62, 237, 243
 Григорович В. И. 289
 Григорьев П. Г. 198
 Гросси 263
 Гроссман Л. П. 16
 Грузинцев А. Н. 117, 159
 Гугель Г. 263, 267
 Гуковский Г. А. 8, 9
 Гульельми П. 279
 Гуммель И. 244, 251, 264, 265, 268, 270, 273, 279, 280
 Гунниус 45
 Гурилев А. Л. 17, 210, 220, 221, 224, 226, 227, 245
 Гурилев Л. С. 17, 18, 200, 221, 239, 243, 244

 Давид Л. 237
 Давыдов С. И. 14, 16, 28—30, 36, 37, 42, 65, 67, 85, 90, 91, 124, 127, 133, 145, 146—157, 159—168, 171, 174, 175, 182, 199—201, 214, 221, 222, 251, 259, 261, 271
 Далеярк Н. 40, 42, 49, 258
 Далль'Окка А. 263
 Далль'Окка Д. 253
 Далль'Окка Т. 272
 Далль'Окка Ф. 272
 Дальмас Ж. 236, 245
 Дальхауз К. 31, 32
 Данилевский Т. 259
 Данилов К. 10
 Данилова М. И. 64, 75, 76, 84
 Даргомыжский А. С. 224, 232, 234, 279
 Девиште Н. П. 279
 Дегтярев А. 185, 186, 189
 Дегтярев Д. С. 191
 Дегтярев Е. А. 185, 189
 Дегтярев И. С. 191
 Дегтярев С. А. 121, 173, 180, 183, 184—208, 214, 221, 222, 258, 259, 271
 Дегтярева (Кохановская) А. Г. 191, 193, 194
 Дегтярева-Кавос С. 195
 Дегтярева С. А. 185, 186
 Дезед Н. 187
 Делла Мариа Д. 40
 Дельвиц А. А. 13, 210, 229, 233—236, 278
 Демаре А. 265
 Державин Г. Р. 9, 95, 97, 98, 156, 159, 191, 192, 203, 206, 207, 210, 218, 276, 278, 296
 Джулиани М. 245, 265
 Дидло Ш. Л. 16, 64, 74—83, 84, 86, 87, 89—91, 126, 135, 141
 Дитмар Ф. 236, 240
 Диттерсдорф К. 59
 Дмитриев И. И. 16, 27, 178, 210, 216, 219, 220
 Дмитриев М. А. 270
 Дмитриевский И. А. 51, 154
 Доброхотов Б. В. 114
 Долгоруков И. М. 54, 216
 Долгоруков П. И. 18, 238, 241, 242, 260
 Долгоруков Ю. В. 263
 Донецкий Т. 198
 Дранше О. И. 75
 Дружинин А. В. 262
 Друскин М. С. 37
 Дубенский А. М. 278
 Дубле 257
 Дубянский А. М. 170
 Дубянский Д. М. 170
 Дубянский Ф. М. 215
 Дуни Э. 186
 Дюбюк А. И. 245, 273
 Дюпати Э. 38
 Дюпор А. А. 75
 Дюр Н. О. 39
 Дюссек (Дусик) Я. Л. 254, 259, 263, 269, 277
 Евсеев 266
 Елизарова Н. А. 185, 187, 189
 Екатерина II 13, 30
 Енгальчев П. Н. 18
 Ершов А. Я. 60
 Есвулов А. П. 212, 214, 232
 Есипов П. П. 56
 Ефремов А. Г. 54, 267
 Жемчугова (Ковалева) П. И. 193
 Живокин В. И. 39
 Жялин А. Д. 14, 16—18, 154, 212, 214—221, 240, 243, 251, 254, 257, 260, 261, 263
 Жихарев С. П. 26, 45, 46, 49, 51, 54, 127, 128, 133
 Жуков Н. П. 278
 Жуковский В. А. 8, 16, 17, 32, 33, 61, 62, 86, 113, 129, 210, 211, 213, 216, 219, 228—231, 266, 271, 276

- Жучковский Т. В. 226
 Жюлиани см. Джулиани М.
 Завидов Я. 60
 Загоскин М. Н. 39, 285
 Замбони 57
 Замбони Г. 57, 268, 273
 Захаров А. Д. 12
 Зеа-де-Бермудец Г. 278
 Зигмунтовский Н. 248
 Злов П. В. 42, 45, 46, 49, 50, 141, 160, 258, 260, 263, 265, 276
 Зонтаг Г. 224
 Зотов Р. М. 43, 46, 48, 52, 53, 54, 123, 124, 126, 127, 140
 Зубов М. Н. 54, 269
 Зук 255

 Изуар Н. 40, 41, 214, 268
 Истомина А. И. 64, 84
 Истомина А. И. 64, 84
 Кавос К. А. 14, 15, 28, 29, 31—35, 52, 53, 65, 67, 73, 75, 77, 80, 81, 83, 84, 90, 123—130, 132—139, 141—144, 150, 153, 162, 168, 173, 179, 180, 182, 183, 191, 254, 256, 259, 260, 261, 265—268, 299
 Калайдович К. Ф. 10
 Калиновский О. И. 57, 58
 Каменский С. М. 55, 177, 247
 Канавасси 256
 Канн-Новикова Е. И. 154, 164
 Каноббио К. 247
 Каноппи 27, 141
 Капнист В. В. 156
 Карайкина Е. см. Лебедева (Карайкина) Е.
 Карамзин Н. М. 9, 34, 66, 113, 283, 284
 Каратыгин А. В. 148, 159, 266
 Каталани Ад. 266, 270
 Каталани Андж. 251, 264, 265, 267, 273
 Катель С. С. 33
 Катенин П. А. 14, 37, 96, 118
 Кауэр Ф. 30, 127, 128, 150
 Кашии Д. Н. 14, 16—18, 29, 30, 34, 36, 154, 162, 163, 164, 173, 183, 210, 212, 214, 221, 222, 223, 225—227, 235, 239, 240, 244, 251, 253, 254, 256, 257, 260, 262, 263, 299
 Квитка-Основьяненко Г. Ф. 59, 60
 Келдыш Ю. В. 94, 100, 240
 Кемпфер И. 253
 Керубини Л. 21, 41, 42, 49, 71, 93, 121, 139, 255, 257, 263, 267, 268, 269, 270, 275, 297
 Керцелли И. И. 53, 187
 Керцелли И. Ф. 28, 36, 163, 255, 257, 263
 Керцелли М. Ф. 256, 257, 261, 263
 Кипренский О. А. 12
 Киреевский И. В. 288
 Клапаред 175
 Клементи М. 245, 271
 Кленгель 268
 Климов 56
 Климовский (Иваницкий) Г. Ф. 39, 53, 142, 265
 Клушин А. И. 67, 148, 149, 174
 Княжнин А. Я. 15, 33—35, 37, 96, 113, 114, 170, 171, 175, 177
 Княжнин Б. Я. 170
 Ковалева П. И. см. Жемчугова (Ковалева) П. И.
 Козлов И. И. 278
 Козловский М. П. 206
 Козловский О. А. 37, 68, 80, 92—108, 111—122, 160, 164, 168, 171, 174, 195, 206, 210, 212, 239, 243, 257, 259, 261, 266
 Кологривов А. И. 277
 Колосова Е. И. 64, 74, 75, 84, 112, 170
 Қолычев В. 187
 Кондратьев 27, 141
 Кони Ф. А. 48
 Контский Ант. 273
 Корнилович А. 284
 Корсаков Н. А. 17, 228, 229
 Корсини Д. 75, 128
 Костин Л. К. 262, 269, 270
 Костин Ф. Л. 262
 Котляревский И. П. 57
 Кохановская А. Г. см. Дегтярева (Кохановская) А. Г.
 Кошвара Ф. 242
 Кошелев А. И. 288
 Краснопольский Н. С. 31, 32, 131, 150, 151, 156
 Крейцер Р. 42, 49, 259
 Кремлев Ю. А. 46
 Кроненберг И. Я. 289
 Крумбмиллер А. 267
 Крылов И. А. 32, 129, 130, 196, 282, 284, 299
 Крюковский М. В. 9, 173, 191
 Кубарев А. М. 294
 Кубишта Н. Е. 39, 270
 Кузнецов К. А. 201
 Кулакова Л. И. 114
 Курпинский К. 303
 Кутузов М. И. (Голенищев-Кутузов Смоленский) 98, 260
 Кушнов-Дмитревский Д. Ф. 18, 237
 Кюн Ц. А. 234
 Кюхельбекер В. К. 8, 9, 13, 192, 284, 287, 289

 Лавров Н. В. 54, 271
 Лагунов М. А. 198
 Ланг Ф. 253
 Ландэ Ж. В. 63

- Ласковский И. Ф. 245, 250, 273
 Лафон Ш. 20, 170, 248, 251, 258, 276, 277
 Лебедев М. С. 53, 142, 143
 Лебедев Н. Д. 198
 Лебедева (Карайкина) Е. 53, 134
 Левашева О. Е. 94, 97, 99, 164
 Ленгольд К. 236
 Ленин В. И. 6
 Лентовский 58
 Ле Пен А. 237
 Ле Пик Ш. 63, 69
 Лепская Л. Я. 185
 Лермонтов М. Ю. 246
 Лесаж А. Р. 69
 Лесков Н. С. 55
 Лесюэр Ж. 71, 93
 Ливанова Т. Н. 94
 Лизогуб А. И. 277
 Лизогуб И. И. 241, 248
 Липиньский К. 270
 Лирин В. Л. 198
 Лиснер К. 236
 Лисицын М. А. 198
 Лисицына А. И. 26, 54
 Лифанов Е. 127
 Лобанов И. К. 85
 Лобачевска С. 100
 Лобков И. О. 269, 270
 Ломакни Г. Я. 207
 Ломоносов М. В. 118, 218
 Лопухин С. И. 64
 Лузин 262
 Лухницкий А. 217
 Лунин И. С. 22, 279
 Львов А. Ф. 277
 Львов Н. А. 95, 136, 154, 162, 211, 248, 276, 282, 283, 295
 Львов Ф. П. 276
 Львова Е. Н. 278
 Любачинский 262
 Лядов А. К. 248
 Лядов Н. Н. 248
- Магницкий М. Л. 5
 Маджорлетти Т. 257
 Мазель Л. А. 212
 Мазнер 274
 Майер Ш. 239, 251, 265, 266, 267, 272, 273
 Майр И. С. 300
 Майседер 277
 Макаров М. Н. 11
 Малиновский А. Ф. 33
 Мамонтов Г. 188, 189
 Мандини 257
 Манфредини В. 101, 187, 190, 191, 201, 205
 Мар 255
 Мара Г. 253, 255
 Маресель 267
 Маркетти-Фантоцци М. 257, 261
- Мартин-и-Солер В. 43, 48, 50, 58, 67, 150, 220, 223
 Мартос И. П. 191, 205
 Мартынов 27; 141
 Маурер Л. 21, 39, 239, 263, 266, 268, 269, 277
 Мегюль Э. 21, 40, 54, 71, 93, 257, 258, 263, 268, 277
 Медведева Н. М. 262
 Медведь В. 185
 Меддокс (Медокс) М. Е. 169
 Мейнгард А. И. 277
 Мельгунов Н. А. 288, 289
 Менвиль 52
 Мерзляков А. Ф. 10, 16, 29, 159, 164, 165, 210, 216, 217, 287, 298, 299
 Миллер О. Ф. 255, 275
 Милорадович М. Л. 262
 Минин К. 191, 203
 Миссори Г. 256
 Михель 274
 Мицкевич А. 278
 Молебнов М. Н. 58, 59, 61
 Монсинь П. А. 40, 41, 152, 187
 Морейский 267
 Морики 261, 280
 Морков В. И. 246
 Морлакки Ф. 300
 Мормиль Л. 195
 Москвичев Д. 60
 Москвичева Л. Г. 60
 Моцарт В. А. 20, 21, 44, 45, 46, 58, 100, 101, 103, 127, 129, 149, 178, 236, 245, 252—256, 261—265, 268, 269, 271, 275, 277—279, 280, 300, 301
 Мошелес И. 266, 270, 280
 Музалевский В. И. 18, 180, 280
 Муромцева Е. А. 20
 Мускетти П. 226
- Надеждин Н. И. 288
 Наполеон I 9, 35, 116, 124, 129, 136, 242
 Нарышкин Л. А. 95
 Нарышкина А. Л. 25, 95, 148, 157
 Насова Е. А. 26, 54
 Натансон В. А. 244, 280
 Науман 252, 254
 Неверов А. 289
 Нейком С. Р. 45, 46, 252, 253, 255, 276, 279
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. 10, 16, 95, 98, 210, 216, 219
 Никитенко А. В. 184, 185
 Николаев А. А. 271, 273, 280
 Николаев Н. П. 15, 98
 Никольский А. В. 198
 Нирш 268
 Новерр Ж. Ж. 63, 86
 Новиков Н. И. 252, 289
 Новицкая А. С. 75, 170

- Ободовский Н. 217
Огненная Ю. 94
Огненные 94
Огневский М. К. 94, 100
Огюст см. Пуаро О.
Одоевский А. И. 8
Одоевский В. Ф. 17, 18, 33, 44, 45,
232, 237, 238, 266, 269, 270, 273,
276, 277, 281, 284—291, 298, 300,
301, 304
Оже И. 22
Озеров В. А. 9, 14, 37, 79, 96, 105,
108, 114, 117, 159, 171, 173, 266
Озерова Е. П. 280
Окунева 262, 269
Оленин А. Н. 276
Оссан 108
Очкин А. Н. 300
- Павел I 5, 148, 169, 187, 190
Паганини Н. 247, 276
Паизнелло Дж. 43, 48, 52, 58, 95,
100, 101
Панченко С. В. 198
Парис А. 73, 74, 275
Пашкевич В. А. 14, 23, 30, 177, 187,
188
Пашков А. И. 26, 254, 255
Пазр Ф. 51, 214, 264
Пеллегрини Ф. 51
Первошиков В. М. 289
Перро Ш. 81
Перуцци 268
Першерон 272
Пестель П. И. 228
Петров О. А. 123
Петров П. 189
Петрова А. Я. см. Воробьева-Пет-
рова А. Я.
Пец И. 216, 236
Писарев А. И. 39
Пиччинни Н. 188
Плавильщиков П. А. 105, 106, 282,
289
Плейель И. 100
Плещеев А. А. 17, 228, 229, 230, 276
Пнин И. П. 28, 151
Погодин М. П. 288
Погожев В. П. 26
Пожарский Д. М. 191, 203, 259
Позняков П. А. 26, 59, 257, 261
Полевой Н. А. 222, 300
Поляков А. П. 269
Полянский А. 241
Померанцев В. П. 237
Померанцев М. 187, 237
Поморский Н. Г. 274
Пономарев А. Г. 54, 134
Понятовский С. А. 101
Попов М. И. 282
Полугаев В. 67
- Портогалло (Португал) М. 57, 263,
277
Потемкин Г. А. 92, 94
Потемкин П. 94
Прач И. В. 95, 136, 154, 162, 225, 248,
260
Преймар 255
Приклонский П. Н. 138
Прокофьев В. А. 94, 114, 168
Прусаков 269
Пуаро О. 75, 82
Пушкин А. С. 11—13, 16, 17, 23, 32,
33, 45, 57, 61, 62, 82—84, 86, 87,
126, 210, 214, 222, 228—230, 232—
234, 271, 276, 278, 288
- Рабинович А. С. 128, 143, 144, 145,
148, 152, 154, 160, 161
Радищев А. Н. 192, 283, 289, 291
Раевский В. Ф. 8
Раевский Н. Н. 11
Ракоци Ф. 80
Раль А. А. 274
Раль Ф. А. 276
Рамниц И. 241
Расин Ж. 116, 118
Распутин 56
Раупах Г. 63
Рахманова К. А. 133, 279
Рачинский Г. А. 18, 21, 240, 247, 255,
263
Региня 255
Рейнгард И. 261, 273
Рейхардт И. Ф. 97, 229
Репина Н. В. 39
Ридловский 255
Риччи 279
Рогов Т. О. 289
Род (Роде) П. 29, 248, 253—255, 259,
263, 269
Ромберг А. 261, 275
Ромберг Б. 19—21, 170, 238, 252—
255, 258, 266, 270, 277, 279
Росси К. И. 12
Россини Дж. 43—47, 52, 57, 100,
264—268, 270, 279, 300, 301
Рудерсдорф 263, 267
Рукин А. 256
Рупин И. А. 210, 226
Русов А. 256
Рутини Дж. 187
Рылеев К. Ф. 8, 9, 13, 284, 287, 288
- Саккини А. 43
Салтыков Д. 238, 260
Сальери А. 43, 48
Самойлов В. М. 29, 42, 46, 50, 51,
53, 123, 128, 131, 134, 135, 141,
142, 154, 157, 160, 170, 260, 263,
265, 266, 275, 276
Самойлова Н. В. 39

- Самойлова (Черникова) С. В. 29, 50, 51, 128, 129, 135, 138, 141, 157, 252, 258, 260, 276
 Сандунов С. Н. 26
 Сандунова Е. С. 29, 34, 39, 40, 42, 43, 45—49, 53, 54, 142, 160, 187, 210, 222, 224, 225, 251, 253, 255—257, 260, 265, 272, 276
 Сапненца А. 187
 Саренко В. С. 246
 Сартн Дж. 63, 67, 95, 146, 147, 149, 150, 198, 200, 206, 221, 258, 265
 Семенов И. И. 277
 Семенова Е. С. 29, 52, 105, 106, 128, 141, 142, 266
 Семенова Н. С. 52, 53, 142, 170, 265
 Семеновы 53
 Сенапкур Э. П. 31
 Серов А. Н. 220
 Сесси М. 263
 Сихра А. О. 18, 237, 246
 Скалон А. Ф. 278
 Скоков П. А. 201
 Скребков С. С. 201
 Слонянский Ю. И. 62, 65, 76, 77, 79, 82
 Смоленский С. В. 194, 195, 208
 Соболевский С. А. 12
 Соковнин 255
 Соколов П. А. 201
 Соколов Я. Я. 26, 29, 54, 270
 Солдатов В. П. 56
 Сомов О. М. 8, 9, 51, 231, 287
 Сор Ф. 245
 Соренс 266
 Сорокина Н. 255
 Сосницкая (Воробьева) Е. Я. 53
 Сосницкий И. И. 39
 Софокл 105, 117
 Спортини Г. 43, 49, 51, 263
 Стаббингер М. 30
 Стамиц Я. В. 188
 Станкевич Н. В. 288
 Стариков Е. 256
 Старцер И. 63
 Степанов А. А. 148, 289
 Стефани Я. 59
 Столыпин А. 54, 67, 255, 256
 Столыпин Д. Е. 26
 Строганов А. С. 274
 Строганова Н. 237
 Струйский Д. Ю. 300
 Сулейманов Г. 61
 Сумароков А. П. 10, 63, 105, 165, 282, 299
 Сусман 265
 Сушков М. 67

 Талеев С. И. 249
 Тарквинно 257
 Татарнинов 255

 Телешова Е. А. 64, 84
 Теплов А. Г. 21
 Теплов Г. Н. 21, 280
 Теппер В. 21
 Тирольский А. 20, 286
 Титов А. Н. 14, 15, 20, 29, 30, 35, 37, 50, 58, 65, 67, 72, 157, 162, 168—183, 269
 Титов М. А. 169, 170
 Титов Н. А. 18, 20, 169, 171, 212, 214, 215, 234
 Титов Н. Н. 171
 Титов Н. С. 169, 214, 215, 232, 233
 Титов С. Н. 29, 34, 67, 68, 69, 72, 169
 Титова А. П. 277
 Титова Е. И. 171
 Титовы 29, 30, 67, 90
 Тихомиров Д. П. 237
 Тиц А. Ф. 21
 Този 268
 Толстой Ф. П. 76
 Тредиаковский В. К. 152
 Трубецкая А. И. 279
 Трубицын Н. 95
 Трутовский В. Ф. 95, 154, 295
 Тукманова А. И. 64
 Тургенев А. И. 10
 Тургенев И. С. 170
 Тургенев Н. И. 6, 10
 Тышко С. В. 168

 Уваров А. 255
 Уварова Е. С. 277, 279
 Улыбышев А. Д. 47, 73, 281, 286, 291, 293, 300—302, 304
 Урусов П. В. 169
 Ушаков В. А. 300

 Фамищын А. С. 237
 Фаринелли 268, 277
 Фацциус И. Г. 188
 Федоровская Л. А. 145, 146, 151, 157, 159, 160, 199
 Филд Дж. 19, 239, 243—245, 250, 251, 253—255, 258, 260, 266—269, 271—273, 276, 277, 285
 Филидор (Даникан) Ф. А. 41, 188
 Филипповская А. 256
 Филлис-Андрис Ж. 49, 54
 Филлис Ж. 54, 224, 264, 265, 268—270
 Филомафитский Е. М. 285
 Финдейзен Н. Ф. 276
 Фиораванти В. 43, 48, 59, 263, 264
 Фоглер Г. И. 255
 Фодор И. А. 52
 Фодор-Менвель Ж. 29, 52, 251
 Фомин Е. И. 14, 29, 37, 68, 96, 104, 106, 114, 122, 124, 148, 155, 171, 172, 177, 183
 Фоявизян Д. И. 299
 Фортунатов Ю. А. 114

- Фотий 8
 Френцль И. 21, 257, 259
 Фуанье Ф. 127
 Фукс И. 190
- Хандошкин И. Е. 14, 18, 95, 247
 Хвостов А. С. 276
 Херасков М. М. 2, 16, 216, 282, 299
 Хмельницкий М. И. 39
 Хорват 177
 Храповицкий А. В. 15
- Цебриков Р. М. 298
 Цейнер К. 239, 272
 Цертелев Н. А. 294, 299
 Цингарелли Н. 263
 Цинтль 279
 Цумштег И. Р. 97, 229
- Чаадаев П. Я. 293
 Чайковский П. И. 89, 90, 91, 99, 206, 241
 Чапов 190
 Чайнова О. Э. 25
 Червенка Ф. 265
 Черкашина-Губаренко М. Р. 168
 Черлицкий А. 273
 Черникова С. В. см. Самойлова (Черникова) С. В.
 Чернышевский Н. Г. 6
 Чимароза Д. 43, 49, 53, 100, 101, 263, 268
 Чинти 169
 Чулков М. Л. 282
- Шаликов П. И. 34, 44, 57, 223, 269, 285, 300, 304
 Шаховской А. А. 14, 15, 35, 37, 39, 50, 116, 117, 126, 131, 133, 134, 135, 138, 139, 157, 159, 169, 299
 Шаховской Н. Г. 55—60
 Шевырев С. П. 288, 293
 Шеллинг Ф. В. 291
 Шемаев В. А. 54
 Шепелев 255
 Шереметев Д. Н. 14, 36, 193
 Шереметев Н. П. 184—186, 189, 190, 193
 Шереметев П. Б. 185, 186
 Шереметева 256
- Шереметевы 185, 187
 Шиллер Ф. 275, 296
 Шимановская М. 264, 265, 268, 273
 Шипов 259
 Ширяев 262
 Шихматов 260
 Шишков А. С. 276, 287
 Шмелев О. 262
 Шмидеке 267
 Шоберлехнер С. 224
 Шоберлехнер Ф. 264, 265, 270
 Шольц Ф. Е. 16, 28, 36, 39, 65, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 269, 270, 280
 Шопен Ф. 101, 245
 Шотен А. К. 279
 Шпор Л. 277
 Шпревиц Д. 239
 Штейбельт Д. 19, 42, 51, 58, 170, 239, 242, 251, 254, 260, 261, 266, 269, 272, 273, 279, 285
 Штейн И. Ф. 57—59
 Штейн Ф. 259
 Штейнберг К. 45, 51
 Штейнпресс Б. С. 40
 Штелин Я. 63, 282
 Шуберт Ф. 152
 Шубин А. П. 56
 Шульц К. 266, 269, 272, 273
 Шуппанциг И. 268
 Шушерин Я. Е. 105, 106, 187
- Щедрин С. Ф. 12
 Щепкин М. С. 54, 67
- Эмиль Ф. А. 282
 Энгельс Ф. 6
 Эрнст 263
- Юргенсон П. И. 146, 198, 202
 Юсупов Н. Б. 273
 Юшков П. И. 21, 226, 276, 278
- Яблочкин И. Ф. 265
 Язовицкая Э. Э. 185
 Языков Н. М. 142, 278
 Якоб Л. Г. 289, 298
 Яковлев А. С. 29, 170, 210, 303
 Яковлев М. Л. 17, 105, 106, 131, 214, 228, 229, 234, 235
 Ямпольский И. М. 237, 248

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG (J. W. Keldysch)

OPERNTHEATER (J. W. Keldysch)

BALLET-THEATER (A. M. Sokolowa)

O. A. KOSLOWSKI (A. M. Sokolowa)

C. A. CAVOS UND DIE RUSSISCHE OPER (J. W. Keldysch)

S. I. DAWYDOW (J. W. Keldysch)

A. N. TITOW (L. A. Orlova)

S. A. DEGTJARJOW
(J. M. Lewaschew)

VOKALE KAMMERMUSIK
(O. J. Lewaschewa)

KAMMERMUSIKALISCHE INSTRUMENTALMUSIK (L. M. Butir)

KONZERTLEBEN (A. M. Sokolowa)

GEDANKEN ÜBER MUSIK
(T. W. Korschenjanz)

Verzeichnis der Abkürzungen

Notenbeispiele

Benutzte Literatur

Zeittafel

Namensverzeichnis

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В десяти томах

Том четвертый

1800—1825

Редактор В. Мудьюгина. Худож. редактор Ю. Зеленков
Техн. редактор В. Кичоровская. Корректор Г. Федяева

ИБ № 3432

Подписано в набор 8.07.85. Подписано в печать 23.07.86. Формат 60×90^{1/16}.
Бумага офсетная № 1. Гарнитура «Литературная». Печать офсет.
Объем печ. л. 26,5 включая иллюстрации. Усл. п. л. 26,5. Усл. кр.-отт.
26,5. Уч.-изд. л. 30,43. Тираж 20 000 экз. Изд. № 13165. Заказ № 4.
Цена 2 р. 50 к.

Издательство «Музыка», Москва, 103031, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Geschichte der russischen Musik in zehn Bänden

Vierter Band

1800-1825

Herausgeber: W. Mudjugina
Kunstlicher Leiter: J. Selenkow
Technischer Leiter: W. Kischorowskaja
Korrektor: G. Fedjaewa

IB-Nr. 3432

Auflage 8.07.85

Druckfreigabe 23.07.86

Format 60x90 1/16

Papier: Offset Nr. 1

Schriftart: Literarisch

Druck: Offset

Druckumfang: 26,5 Druckseiten, einschließlich Illustrationen

Umfang: 26,5 Bruttodruckseiten

Umfang: 26,5 Bruttofarbseiten

Umfang: 30,43 Bruttoseiten

Auflage: 20.000 Exemplare

Verlagsnummer: 13165

Bestellnummer: 4

Preis: 2 Rubel 50 Kopeken

Verlag „Musik“, Moskau, 103031, Neglinnaja, 14

Moskauer Druckerei Nr. 6 des Sowjetischen Verbands der Druckindustrie unter dem
Staatskomitee der UdSSR für Verlagswesen, Druckwesen und Buchhandel
109088, Moskau, J-88, Südhafenstraße, 24