



Том 5
Band 5

История Русской музыки в десяти томах

Geschichte der russischen Musik in
zehn Bänden

Aus dem Russischen:
THEO SANDER

ВСЕСОЮЗНЫЙ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

ALLUNIONSWISSENSCHAFTLICHES
FORSCHUNGSINSTITUT FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

**История русской музыки в десяти
томах**

**Geschichte der russischen Musik in
zehn Bänden**

ТОМ ПЯТЫЙ

BAND FÜNF

1826 — 1850

1826 - 1850

Москва „Музыка“ 1988

Moskau „Musik“ 1988

Авторы тома

Autoren des Bandes

Ю. В. КЕЛДЫШ,
Т. В. КОРЖЕНЬЯНЦ,
Е. М. ЛЕВАШЕВ,
О. Е. ЛЕВАШЕВА, Н. А. ЛИСТОВА,
А. М. СОКОЛОВА

J. W. KELDYSCH,
T. W. KORSCHENJANZ,
J. M. LEWASCHEW,
O. J. LEWASCHEWA, N. A. LISTOWA,
A. M. SOKOLOWA

Рецензенты:

Rezensenten:

доктор искусствоведения
В. Н. БРЯНЦЕВА

Doktor der Kunstwissenschaft
W. N. BRJANZEWA

кандидат искусствоведения
М. Э. РИТТИХ

Kandidat der Kunstwissenschaft
M. E. RITTICH

кандидат искусствоведения
Ю. А. РОЗАНОВА

Kandidat der Kunstwissenschaft
J. A. ROSANOWA

Редколлегия:

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

Redaktionskollegium:

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

ВВЕДЕНИЕ

1.

Великие завоевания русской художественной культуры в последекабристскую эпоху, отмеченную именами зрелого Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Глинки и Даргомыжского, Брюллова и Александра Иванова, Щепкина и Мочалова, были достигнуты в борьба с жесточайшим политическим и духовным гнетом, тяготевшим над страной на протяжении трех мрачных десятилетий царствования Николая I. Учинив беспощадную расправу над участниками восстания 24 декабря 1825 года, царь торжественно трек: «Революция на пороге России. Но, клянусь, она не проникнет в Россию, пока во мне сохранится дыхание жизни». И если не в его силах было повернуть закономерный ход исторического развития, то он сделал все от него зависящее, чтобы задержать прогрессивные процессы, происходившие в социально-экономической и идеологической сфере. Малейшие проблески самостоятельной, независимой мысли сурово преследовались и подавлялись. Новый цензурный устав 1826 года, прозванный «чугунным», учреждал строжайший контроль над печатным словом. За исключением нескольких газет и журналов, издававшихся самим правительством или служивших верным рупором его мнений, на страницах печати было запрещено касаться вопросов общественно-политической жизни. Созданное тогда же III отделение «собственной его императорского величества канцелярии» во главе с ярким реакционером и ненавистником передовой русской культуры Бенкендорфом бдительно наблюдало за всем, что происходило не только в общественных местах, но и за стенами частных жилищ. В учебных

Einleitung

1.

Die großen Errungenschaften der russischen Kunstkultur in der Zeit nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, für die die Namen der gereiften Puschkin, Lermontow, Gogol, Glinka und Dargomyschski, Brjullow und Alexandr Iwanow, Schtschepkin und Motschalow stehen, wurden im Kampf gegen die grausamste politische und geistige Unterdrückung erzielt, die während der drei dunklen Jahrzehnte der Herrschaft von Nikolaus I. auf dem Land lastete. Nachdem der Zar die Teilnehmer am Aufstand vom 24. Dezember 1825 rücksichtslos niedergemetzelt hatte, trillerte er feierlich: „Die Revolution steht an der Schwelle Russlands. Aber ich schwöre, sie wird nicht nach Russland eindringen, solange der Atem des Lebens in mir bleibt.“ Und wenn es auch nicht in seiner Macht stand, den natürlichen Lauf der geschichtlichen Entwicklung umzukehren, so tat er doch alles in seiner Macht Stehende, um die fortschreitenden Prozesse, die sich im sozioökonomischen und ideologischen Bereich abspielten, aufzuhalten. Der kleinste Anflug von unabhängigem Denken wurde streng verfolgt und unterdrückt. Das neue Zensurgesetz von 1826, das den Spitznamen „gusseisern“ erhielt, führte die strengste Kontrolle über das gedruckte Wort ein. Mit Ausnahme einiger weniger Zeitungen und Zeitschriften, die von der Regierung selbst herausgegeben wurden oder als getreues Sprachrohr ihrer Meinung dienten, war es der Presse verboten, sich mit Fragen des gesellschaftlichen und politischen Lebens zu befassen. Die zur gleichen Zeit geschaffene III. Abteilung der „Kanzlei Seiner Kaiserlichen Majestät“ unter der Leitung von Benckendorff, einem glühenden Reaktionär und Hasser der russischen Hochkultur, überwachte aufmerksam alles, was

заведениях был установлен казарменный режим, основанный на принципе «не рассуждай, а подчиняйся», многие прогрессивно мыслящие профессора и преподаватели отстранялись от работы и заменялись преданными самодержавию чиновниками от науки.

Но несмотря на все эти «охранительные» меры, недовольство существующим строем возрастало в недрах общества и лучшая его часть не переставала бороться против социальной несправедливости и произвола властей. «Крепостная Россия, — писал В. И. Ленин, — забита и неподвижна. Протестует ничтожное меньшинство дворян, бессильных без поддержки народа. Но лучшие люди из дворян помогли разбудить народ» (3, 398). Идеи декабристов продолжали жить в умах передовой дворянской молодежи, среди которой находились люди, готовые повторить подвиг этих «богатырей, кованных из чистой стали с головы до ног», как назвал их Герцен.

В 1831 году было раскрыто тайное антиправительственное общество, возглавлявшееся бывшим воспитанником Московского университета Н. П. Сунгуровым, и все его участники сосланы на каторгу или отданы в солдаты. Но Герцен и Огарев, вышедшие из стен того же университета, объединили около себя группу молодых «протестантов», вынашивавших идею революционного преобразования общества. В 1834 году оба они были арестованы и вскоре затем высланы, получив разрешение вернуться в Москву только через пять лет. В 1841 году Герцен подвергся вторичной ссылке за распространение «вредных слухов для правительства». Чтобы

nicht nur auf öffentlichen Plätzen, sondern auch hinter den Mauern der Privathäuser geschah. In den Bildungseinrichtungen wurde ein Kasernenregime errichtet, das auf dem Prinzip „nicht denken, sondern gehorchen“ basierte, viele fortschrittlich gesinnte Professoren und Lehrer wurden aus dem Dienst entfernt und durch autokratietreue Wissenschaftsbeamte ersetzt.

Doch trotz all dieser „Schutzmaßnahmen“ wuchs in der Tiefe der Gesellschaft die Unzufriedenheit mit dem bestehenden System, und der größte Teil von ihr hörte nicht auf, gegen soziale Ungerechtigkeit und Willkür der Behörden zu kämpfen. „Die Leibeigenschaft Russland“, schrieb W. I. Lenin, „ist verstopft und unbeweglich. Eine winzige Minderheit von Adligen protestiert, machtlos ohne die Unterstützung des Volkes. Aber die besten Leute aus dem Adel haben geholfen, das Volk aufzuwecken“ (3, 398). Die Ideen der Dekabristen lebten in den Köpfen der fortgeschrittenen adligen Jugend weiter, unter denen es Leute gab, die bereit waren, die Heldentat dieser „von Kopf bis Fuß aus reinem Stahl geschmiedeten Helden“, wie Herzen sie nannte, zu wiederholen.

1831 wurde eine geheime regierungsfeindliche Gesellschaft unter der Leitung eines ehemaligen Studenten der Moskauer Universität, N. P. Sungurow, aufgedeckt, und alle ihre Mitglieder wurden zu Zwangsarbeit verbannt oder an Soldaten übergeben. Doch Herzen und Ogarew, die aus derselben Universität kamen, schlossen eine Gruppe junger „Protestanten“ um sich, die die Idee einer revolutionären Umgestaltung der Gesellschaft verfolgten. Im Jahr 1834 wurden beide verhaftet und bald darauf ins Exil verbannt; erst fünf Jahre später durften sie nach Moskau zurückkehren. 1841 wurde Herzen ein zweites Mal ins Exil geschickt, weil er „für die Regierung schädliche Gerüchte“ verbreitete. Um

продолжать свою литературно-публицистическую и пропагандистскую деятельность, он был вынужден эмигрировать. Запрещенные цензурой работы Герцена, в которых он обличал российское самодержавие и призывал к борьбе с царящим в стране бесправием, нелегально проникали в Россию, способствуя росту и укреплению оппозиционных настроений в кругах мыслящей образованной молодежи.

В центре внимания всей передовой русской общественности стоял вопрос о крепостном праве. Отношение к этому вопросу служило лакмусовой бумажкой для определения идейных позиций того или другого деятеля. И если только одиночки отваживались на активную борьбу против крепостнических порядков, то круг сочувствовавших им и видевших в крепостном рабстве нечто постыдное, позорящее всякого, кто способен мириться с ним, был гораздо шире. Тургенев, по собственному признанию, уже в юношеские годы видел в нем своего личного врага: «В моих глазах враг этот имел определенный образ, носил известное имя: враг этот был — крепостное право. Под этим именем я собрал и сосредоточил все, против чего я решился бороться до конца, с чем я поклялся никогда не примиряться... Это была моя аннибаловская клятва; и не я один дал ее себе тогда» (282, 9).

С особой остротой этот «вопрос вопросов» встал в 40-е годы под влиянием общего кризиса крепостнической системы и непрерывно учащавшихся крестьянских бунтов. Фронт борьбы против крепостного права и всего, что было связано с ним в российской действительности, крепнет и усиливается в этом десятилетии. Наряду с передовыми

seine literarisch-publizistische und propagandistische Tätigkeit fortsetzen zu können, war er gezwungen, zu emigrieren. Die von der Zensur verbotenen Werke Herzens, in denen er die russische Autokratie anprangerte und zum Kampf gegen die herrschende Entrechtung im Lande aufrief, drangen illegal nach Russland ein und trugen zum Wachstum und zur Stärkung der oppositionellen Gesinnung in den Kreisen der denkenden, gebildeten Jugend bei.

Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der gesamten fortschrittlichen russischen Öffentlichkeit stand die Frage der Leibeigenschaft. Die Haltung zu dieser Frage diente als Lackmустest für die Bestimmung der ideologischen Positionen der einen oder anderen Figur. Und während nur Einzelgänger es wagten, aktiv gegen die Leibeigenschaft zu kämpfen, war der Kreis derer, die mit ihr sympathisierten und die Leibeigenschaft als etwas Schändliches und Unwürdiges für jeden ansahen, der sie zu ertragen vermochte, viel größer. Turgenjew sah sie nach eigenem Bekunden schon in seiner Jugend als seinen persönlichen Feind an: „In meinen Augen hatte dieser Feind ein bestimmtes Bild, trug einen bekannten Namen: dieser Feind war die Leibeigenschaft. Unter diesem Namen sammelte und konzentrierte ich alles, gegen das ich beschloss, bis zum Ende zu kämpfen, womit ich schwor, mich niemals zu versöhnen Das war mein Hannibal-Schwur; und nicht nur ich habe ihn mir damals gegeben“ (282, 9).

Diese „Frage der Fragen“ wurde in den 40er Jahren unter dem Einfluss der allgemeinen Krise des Leibeigenensystems und der immer häufiger auftretenden Bauernaufstände besonders akut. Die Front des Kampfes gegen die Leibeigenschaft und alles, was mit ihr in der russischen Realität zusammenhing, wurde in diesem Jahrzehnt immer stärker. Neben den führenden Vertretern der adligen

представителями дворянской интеллигенции все большую роль начинают играть разночинцы — выходцы из мелкочиновнической, купеческой, мещанской среды, из провинциального духовенства, а иногда и из крестьян. Именно в 40-х годах широко и мощно развертывается критико-публицистическая деятельность В. Г. Белинского, которого Ленин назвал «предшественником полного вытеснения дворян разночинцами в нашем освободительном движении» (1, 94).

О том, чем являлся Белинский для молодого поколения 40-х годов, писал В. В. Стасов в мемуарной работе «Училище правоведения сорок лет тому назад»: «Никакие классы, курсы, писания сочинений, экзамены и все прочее не сделали столько для нашего образования и развития, как один Белинский со своими ежемесячными статьями. Мы в этом не различались от остальной России того времени. Громадное значение Белинского относилось, конечно, никак не до одной литературной части: он прочищал всем мам глаза, он воспитывал характеры, он рубил рукою силача патриархальные предрассудки, которыми жила сплошь до него вся Россия, он издали приготавливал то здоровое и могучее интеллектуальное движение, которое окрепло и поднялось четверть века позже. Мы все прямые его воспитанники» (264, 384).

Под непосредственным влиянием Белинского сложилась так называемая «натуральная школа» в русской литературе 40-х годов (Тургенев, Салтыков-Щедрин, Некрасов). Общим для всех писателей, объединяемых этим понятием, было критическое отношение к современной им действительности, стремление правдиво отобразить жизнь «маленького человека», страдающего

Интеллигенз begannen die Rasnotschinken, die aus dem Kleinbeamten-, Kaufmanns- und Bürgertum stammen, dem provinziellen Klerus und manchmal auch aus der Bauernschaft stammten, eine immer wichtigere Rolle zu spielen. In den 40er Jahren entfaltete sich die kritische und publizistische Tätigkeit von W. G. Belinski, den Lenin als „Vorläufer der vollständigen Verdrängung des Adels durch die Dissidenten in unserer Befreiungsbewegung“ (1, 94) bezeichnete, auf breiter Basis und mit großer Kraft.

Was Belinski für die junge Generation der 40er Jahre bedeutete, beschrieb W. W. Stassow in seinen Erinnerungen „Die juristische Fakultät vor vierzig Jahren“: „Kein Unterricht, keine Kurse, keine schriftlichen Aufsätze, keine Prüfungen und alles andere trugen so sehr zu unserer Bildung und Entwicklung bei wie Belinski allein mit seinen monatlichen Artikeln. Darin unterschieden wir uns nicht vom Rest Russlands zu jener Zeit. Die enorme Bedeutung Belinskis lag natürlich keineswegs nur im literarischen Teil: erklärte alle Mütter auf, er bildete Charaktere, er zerschlug mit starker Hand die patriarchalischen Vorurteile, mit denen ganz Russland vor ihm lebte, er bereitete aus der Ferne jene gesunde und mächtige intellektuelle Bewegung vor, die ein Vierteljahrhundert später stärker wurde und sich erhob. Wir alle sind seine direkten Schüler“ (264, 384).

Unter dem direkten Einfluss von Belinski entstand die so genannte „natürliche Schule“ in der russischen Literatur der 40er Jahre (Turgenev, Saltykow-Schtschedrin, Nekrassow). Allen Schriftstellern, die unter diesem Begriff zusammengefasst wurden, war ihre kritische Haltung gegenüber der zeitgenössischen Realität gemeinsam, ihr Wunsch, das Leben des „kleinen Mannes“, der unter Armut und Entrechtung leidet, wahrheitsgetreu zu

от нищеты и бесправия, привлечь внимание к бедственному положению низших слоев общества.

Ряд выдающихся русских писателей (Ф. М. Достоевский, А. Н. Плещеева, М. Е. Салтыкова-Щедрин) примыкал к кружку М. В. Буташевича-Петрашевского, который ставил своей задачей борьбу против крепостничества и полицейско-самодержавного гнета. Под влиянием революционных событий 1848 года на Западе, вызвавших горячий отклик у передовой части русской интеллигенции, в среде петрашевцев начинает вынашиваться идея народного восстания. Напуганное всем этим правительство принимает самые крайние меры для подавления все возраставшего недовольства. Усиливаются массовые репрессии, запреты и ограничения. Большая группа петрашевцев была приговорена к смертной казни, замененной затем различными сроками каторги. Друг и соратник Герцена Огарев в 1850 году был арестован и отдан под полицейский надзор, Белинского только ранняя смерть спасла от заточения в Петропавловскую крепость.

П. В. Анненков, вернувшийся в Россию из Парижа осенью 1848 года, так описывает увиденную им здесь картину: «...состояние Петербурга представляется необычайным: страх правительства перед революцией, террор внутри, предводимый самим страхом, преследование печати, усиление полиции, репрессивные меры без нужды и без границ...» (12, 529). А по словам историка С. М. Соловьева, «цензурные оргии достигли такой степени разнузданности и бесчинства, что рассказам о них «не поверят не пережившие это постыдное время» (252, 122).

Только в середине 50-х годов в результате поражения России в

schildern und die Aufmerksamkeit auf die Notlage der unteren Schichten der Gesellschaft zu lenken.

Eine Reihe prominenter russischer Schriftsteller (F. M. Dostojewski, A. N. Pleschtschejew, M. J. Saltykow-Schtschedrin) schlossen sich dem Kreis von M. W. Butaschewitsch-Petraschewski an. Unter dem Einfluss der revolutionären Ereignisse von 1848 im Westen, die beim fortgeschrittenen Teil der russischen Intelligenz ein begeistertes Echo hervorriefen, beginnt sich unter den Petraschewzen die Idee eines Volksaufstandes zu regen. Von all dem aufgeschreckt, ergreift die Regierung die extremsten Maßnahmen, um die wachsende Unzufriedenheit zu unterdrücken. Massenrepressionen, Verbote und Beschränkungen werden verschärft. Eine große Gruppe von Petraschewzen wurde zum Tode verurteilt, der später durch verschiedene Strafen für Schwerstarbeit ersetzt wurde. Herzens Freund und Mitarbeiter Ogarew wurde verhaftet und 1850 unter Polizeiaufsicht gestellt; Belinski wurde nur durch seinen frühen Tod vor der Inhaftierung in der Peter-und-Paul-Festung bewahrt.

P. W. Annenkow, der im Herbst 1848 aus Paris nach Russland zurückkehrte, beschreibt das Bild, das er dort sah, wie folgt: „...der Zustand von St. Petersburg scheint außergewöhnlich: die Angst der Regierung vor der Revolution, der Terror im Inneren, der von der Angst selbst geleitet wird, die Verfolgung der Presse, die Verstärkung der Polizei, repressive Maßnahmen ohne Notwendigkeit und ohne Grenzen...“ (12, 529). Und dem Historiker S. M. Solowjow zufolge „erreichten die Zensurorgien einen solchen Grad an Zügellosigkeit und Unordnung, dass die Geschichten darüber von denen, die diese schändliche Zeit nicht miterlebt haben, nicht geglaubt würden“ (252, 122).

Erst Mitte der 50er Jahre, als Folge der Niederlage Russlands im Krimkrieg, die

Крымской войне, повлекшего за собой крушение николаевского режима, правительственная политика несколько смягчается и наступает оживление в общественной жизни. Завершался «дворянский» период русского освободительного движения, на смену ему приходил «разночинский», связанный с появлением новых сил и новых задач, определивших магистральное направление развития отечественной культуры во второй половине XIX века.

2.

Одним из главных факторов русского освободительного движения был быстрый и интенсивный рост национального самосознания. В первой половине XIX века завершается процесс формирования русской народности в нацию. Отмечая «множество характеризующих данный процесс явлений именно между концом восьмидесятых годов XVIII века и восстанием декабристов» (168, 324). М. В. Нечкина обращает внимание, на высказываемую деятелями декабристского круга мысль о зрелости русской нации. П. В. Каховский писал Николаю I из своего заточения в Петропавловской крепости перед казнью: «...невозможно нацию удержать вечно в одном и том же положении; зрелость дает ей силу и возможности; все народы имели и имеют свои возрасты» (116, 510).

Эта высокая зрелость характеризует и русскую культуру последекабристского периода. Освобождаясь от всех влияний, от всего чуждого и наносного, что бывало ей свойственно ранее, она достигает полной самостоятельности и становится в один ряд с наиболее

zum Zusammenbruch des Nikolaus-Regimes führte, wird die Regierungspolitik etwas aufgeweicht und es kommt zu einer Wiederbelebung des öffentlichen Lebens. Die „adlige“ Periode der russischen Befreiungsbewegung geht zu Ende und wird von der „Rasnotschinzen“-Periode abgelöst, die mit dem Aufkommen neuer Kräfte und neuer Aufgaben verbunden ist, die die Hauptrichtung der Entwicklung der russischen Kultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmen.

2.

Einer der Hauptfaktoren der russischen Befreiungsbewegung war das schnelle und intensive Wachstum des nationalen Selbstbewusstseins. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war der Prozess der Bildung der russischen Nationalität zu einer Nation abgeschlossen. Er verweist auf „die zahlreichen Phänomene, die diesen Prozess zwischen dem Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts und dem Dekabristenaufstand kennzeichnen“ (168, 324). M. W. Netschkina weist auf die Idee der Reife der russischen Nation hin, die von den Dekabristen zum Ausdruck gebracht wurde. P. W. Kachowski schrieb an Nikolaus I. aus seiner Gefangenschaft in der Peter-und-Paul-Festung vor seiner Hinrichtung: „... es ist unmöglich, die Nation für immer in der gleichen Lage zu halten; die Reife gibt ihr Kraft und Möglichkeiten; alle Nationen hatten und haben ihr Alter“ (116, 510).

Diese hohe Reife kennzeichnet auch die russische Kultur nach der Dekabristenzeit. Befreit von allen Einflüssen, von allem Fremden und Überflüssigen, das ihr zuvor eigen war, erlangt sie völlige Unabhängigkeit und wird zu einer der am weitesten

развитыми и богатыми культурами европейских стран.

В музыке, этот период может быть по праву назван глинкинским. Могучая творческая личность Глинки подняла русскую музыку на новую ступень развития, заслонив собою почти все созданное его предшественниками. Это позволило многим критикам и исследователям сравнивать его историческую роль со значением Пушкина для русской литературы. В самом характере дарования двух великих современников было много родственного. Та «внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность» (43, 339), в которой Белинский видел основной пафос пушкинской поэзии, в равной мере присуща и творчеству Глинки. Как и Пушкин, Глинка умел соединять, пользуясь словами Белинского, «изящно гуманное чувство с пластически изящною формою» (43, 340). Именно это качество сделало творчество величайших русских художников последекабристской поры непрекаемым образцом подлинно классического художественного совершенства, основанного на слиянии глубокой внутренней правды и широты содержания с гармонической ясностью, стройностью и законченностью формы.

Подобно Пушкину, Глинка был гением универсальным. С небывалой до этого силой и глубиной воплотил он в своем творчестве многообразнейшие стороны русской жизни и русского народного характера. Всеобщность глинкинского гения проявляется и в жанровом многообразии его творчества. Создатель русской классической оперы и русского классического романа, он также заложил основы классического русского симфонизма.

Другое качество Глинки, определившее его великое

развитыми и богатыми культурами европейских стран.

entwickelten und reichsten Kulturen der europäischen Länder.
In der Musik kann diese Periode zu Recht als die Glinka-Periode bezeichnet werden. Glinkas starke schöpferische Persönlichkeit hob die russische Musik auf eine neue Entwicklungsstufe und stellte fast alles in den Schatten, was seine Vorgänger geschaffen hatten. Dies erlaubte es vielen Kritikern und Forschern, seine historische Rolle mit der Bedeutung Puschkins für die russische Literatur zu vergleichen. In der Natur des Talents der beiden großen Zeitgenossen lag viel Verwandtschaft. Jene „innere Schönheit des Menschen und die Wertschätzung der seelischen Menschlichkeit“ (43, 339), in der Belinski das Hauptpathos der Puschkinschen Dichtung sah, ist auch dem Werk Glinkas eigen. Wie Puschkin verstand es auch Glinka, mit Belinskis Worten „ein elegantes menschliches Gefühl mit einer plastisch eleganten Form zu verbinden“ (43, 340). Es war diese Eigenschaft, die das Werk der größten russischen Künstler der nachdekabristischen Periode zu einem unbestreitbaren Beispiel wahrhaft klassischer künstlerischer Vollkommenheit machte, die auf der Verschmelzung von tiefer innerer Wahrheit und inhaltlicher Breite mit harmonischer Klarheit, Struktur und Vollkommenheit der Form beruht.

Wie Puschkin war auch Glinka ein Universalgenie. Mit beispielloser Kraft und Tiefe verkörperte er in seinem Werk die verschiedensten Aspekte des russischen Lebens und des russischen Volkscharakters. Die Universalität von Glinkas Genie zeigt sich auch in der Gattungsvielfalt seines Werks. Als Schöpfer der klassischen russischen Oper und der klassischen russischen Romanze legte er auch den Grundstein für den klassischen russischen Symphonismus.

Eine weitere Eigenschaft Glinkas, die seine große historische Bedeutung als

историческое значение как зачинателя и главы русской классической музыкальной школы, заключено в том, что Достоевский в своей знаменитой речи о Пушкине назвал «способностью всемирной отзывчивости». Художник глубоко национальный, всеми корнями связанный с жизнью своего народа, Глинка обладал изумительным даром постижения психологии и образа мысли других национальностей. Его Восток, Италия, Испания — это не стилизация и не погоня за романтическим «местным колоритом», а замечательный пример творческого воссоздания подлинных живых образов.

Присущая Глинке способность откликаться на все значительное, заслуживающее внимания и интереса, будь оно свое или чужое, проявляется и в том, как широко и разносторонне был усвоен им опыт западноевропейской музыки. Уже в юношеские годы он прилежно штудировал произведения Моцарта, Бетховена, Керубини, несколько позже знакомится с творчеством композиторов романтического направления — Вебера, Берлиоза, Листа, Шопена, своих итальянских современников Беллини и Доницетти, а на склоне жизни погружается в изучение Баха, Генделя и великих полифонистов более раннего времени, стремясь «связать фугу западную с условиями нашей музыки узлами законного брака». Не все из перечисленного было одинаково близко Глинке, многое он оценивал критически и отвергал. Но благодаря широте своего художественного кругозора, глубокому и основательному знанию всего лучшего, что было накоплено в музыкальном искусстве Запада ко времени создания им своих зрелых произведений, Глинка смог поднять русскую музыку на уровень мирового значения. Наиболее пронизательные

Begründer und Leiter der klassischen russischen Musikschule ausmachte, liegt in dem, was Dostojewski in seiner berühmten Rede über Puschkin „die Fähigkeit der universellen Empfänglichkeit“ nannte. Als zutiefst nationaler Künstler, der mit dem Leben seines Volkes tief verbunden war, hatte Glinka eine wunderbare Gabe, die Psychologie und Denkweise anderer Nationalitäten zu verstehen. Sein Orient, Italien und Spanien sind keine Stilisierung und kein Streben nach romantischem „Lokalkolorit“, sondern ein bemerkenswertes Beispiel für die schöpferische Wiederherstellung authentischer Lebensbilder.

Glinkas angeborene Fähigkeit, auf alles zu reagieren, was bedeutsam, beachtenswert und interessant ist, ob es nun sein eigenes Werk oder das eines anderen ist, zeigt sich auch darin, wie umfassend und vielseitig er die Erfahrungen der westeuropäischen Musik kennenlernte. Schon in seiner Jugend studierte er fleißig die Werke Mozarts, Beethovens und Cherubinis; wenig später lernte er die Werke der romantischen Komponisten kennen - Weber, Berlioz, Liszt, Chopin, seine italienischen Zeitgenossen Bellini und Donizetti - und am Hang seines Lebens stürzte er sich in das Studium von Bach, Händel und den großen Polyphonisten früherer Zeiten und suchte „die Fuge des Westens mit den Bedingungen unserer Musik durch die Bande einer gesetzlichen Ehe zu verbinden“. Nicht alles davon lag Glinka gleichermaßen am Herzen, vieles davon bewertete er kritisch und verwarf es. Aber dank der Breite seiner künstlerischen Anschauung, seiner tiefen und gründlichen Kenntnis des Besten, was sich in der Musikkunst des Westens bis zu dem Zeitpunkt, als er seine reifen Werke schuf, angesammelt hatte, konnte Glinka die russische Musik auf die Ebene der Weltbedeutung heben. Die scharfsinnigsten und weitsichtigsten

и дальновидные среди зарубежных музыкантов уже тогда осознали масштаб явления, именуемого Глинкой, признав своего русского соотечественника одним из крупнейших композиторов современности.

В истории русской литературы существует понятие «поэты пушкинской поры». Аналогичным образом можно было бы говорить и о композиторах глинкинской поры. К ним принадлежат Верстовский, Алябьев, Варламов, Гурилев и некоторые другие. Советская музыкально-историческая наука давно отказалась от пренебрежительной клички «дилетанты», закрепившейся за ними в середине прошлого столетия. В действительности это были настоящие художники-профессионалы, отразившие в своем творчестве те или иные характерные стороны жизни и культуры современного им русского общества.

Наиболее яркой творческой личностью среди них был Алябьев, разносторонне одаренный мастер, автор опер, камерных инструментальных и оркестровых сочинений, полнее всего высказавшийся, однако, в области вокальной лирики. И не случайно именно его песни и романсы принесли ему особенно широкую и длительную популярность.

Начав свою творческую деятельность еще в первой четверти XIX века, он вполне сложился как художник в конце 20-х и 30-е годы. Б. В. Асафьев отмечал, что «у Алябьева находит апачи тельное место характерно романтическая „лирика размышлений- монологов разочарованных душ“—о тщете всего земного, о печальной судьбе изгнанников, о безвозвратно уходящей жизни, о о никчемности существования». Эта сфера его творчества несомненно была связана с «последекабристскими»

unter den ausländischen Musikern hatten das Ausmaß des Phänomens Glinka bereits erkannt und seinen russischen Mitarbeiter als einen der größten Komponisten unserer Zeit anerkannt.

In der Geschichte der russischen Literatur gibt es den Begriff der „Dichter der Puschkin-Zeit“. Ähnlich könnte man von den Komponisten der Glinka-Ära sprechen. Zu ihnen gehören Werstowski, Aljabjew, Warlamow, Guriljow und einige andere. Die sowjetische Musikgeschichtswissenschaft hat sich längst von der abschätzigen Bezeichnung „Dilettanten“ verabschiedet, die man ihnen in der Mitte des letzten Jahrhunderts anhängte. In Wirklichkeit waren sie echte Künstler - Profis, die in ihrem Werk die einen oder anderen charakteristischen Aspekte des Lebens und der Kultur der russischen Gesellschaft ihrer Zeit widerspiegeln.

Die herausragendste schöpferische Persönlichkeit unter ihnen war Aljabjew, ein vielseitiger Meister, Autor von Opern, kammermusikalischen Instrumental- und Orchesterwerken, der sich jedoch am stärksten auf dem Gebiet der Vokallyrik äußerte. Und es ist kein Zufall, dass es seine Lieder und Romanzen waren, die ihm eine besonders große und dauerhafte Popularität einbrachten.

Er begann seine schöpferische Tätigkeit im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts und entwickelte sich als Künstler in den späten 20er und 30er Jahren vollends. B. W. Assafjew bemerkte, dass „Aljabjews Werke charakteristische romantische „Lyrik der Reflexion - Monologe enttäuschter Seelen“ - über die Vergeblichkeit aller irdischen Dinge, über das traurige Schicksal der Exilanten, über das unwiderruflich vergehende Leben, über die Wertlosigkeit der Existenz“ sind. Diese Sphäre seines Werks war zweifellos mit den „postdekabristischen“

настроениями оппозиционной части общества (18, 14). Чувства разочарования, тоски и одиночества, которыми проникнуты многие романсы Алябьева, охватили передовые круги дворянской интеллигенции после 1825 года. «Людьми овладело глубокое отчаяние и всеобщее уныние», — писал Герцен (81, 214), Крушение надежд на лучшее будущее, утрата свободолюбивых иллюзий окрашивают в мрачные пессимистические тона и творчество ряда поэтов конца 20-х — начала 30-х годов. Такова, например, «мучительная поэзия» (Пушкин) И. И. Козлова, во многом оказавшаяся родственной Алябьеву. Вместе с тем композитора привлекала песенная лирика Дельвига, на слова которого написаны некоторые из его лучших романсов, включая знаменитого «Соловья». Отдав дань мечтательному романтизму Жуковского, он не был чужд и вольнолюбивой гражданской тематики. Таковы его песни и романсы, связанные с воспоминаниями о 1812 году, образами Кавказа, освободительной борьбой славянских народов, и особенно социально заостренные бытовые сценки на слова Огарева, в которых Алябьев сближается с новыми художественными течениями 40-х — начала 50-х годов.

Творчество двух других талантливых композиторов-романсистов Варламова и Гурилева более ограничено по своему образно-эмоциональному строю. Оно представляет собой известную параллель к «песенной» линии в русской поэзии, связанной с именами Мерзлякова, Дельвига, Цыганова, во многом оказавшихся непосредственными предшественниками Кольцова. Как и большинство поэтов этой группы, Варламов и Гурилев, обращаясь к

Гefühlén des oppositionellen Teils der Gesellschaft verbunden (18, 14). Gefühle der Enttäuschung, der Sehnsucht und der Einsamkeit, die viele von Aljabjews Romanzen durchziehen, erfassten nach 1825 die fortgeschrittenen Kreise der adligen Intelligenz. „Die Menschen waren von tiefer Verzweiflung und allgemeiner Niedergeschlagenheit ergriffen“, schrieb Herzen (81, 214), der Zusammenbruch der Hoffnungen auf eine bessere Zukunft, der Verlust freiheitsliebender Illusionen färbt in düster-pessimistischen Tönen das Werk einer Reihe von Dichtern der späten 20er - frühen 30er Jahre. So zum Beispiel die „quälende Poesie“ (Puschkin) von I. I. Koslow, der sich in vielerlei Hinsicht als ein Verwandter Aljabjews erwies. Gleichzeitig fühlte sich der Komponist von den Liedtexten Delwigs angezogen, zu dessen Worten einige seiner besten Romanzen entstanden, darunter die berühmte „Nachtigall“. Nachdem er der träumerischen Romantik Schukowskis Tribut gezollt hatte, waren ihm freiheitsliebende, bürgerliche Themen nicht fremd. So sind seine Lieder und Romanzen mit Erinnerungen an das Jahr 1812, Bildern aus dem Kaukasus, dem Befreiungskampf der slawischen Völker und vor allem mit sozialkritischen alltäglichen Szenen nach Ogarew verbunden, in denen sich Aljabjew den neuen künstlerischen Strömungen der 40er und frühen 50er Jahre annähert.

Das Werk von Warlamow und Guriljow, zwei weiteren begabten Komponisten und Romantikern, ist in seiner Bildsprache und emotionalen Struktur begrenzter; es stellt eine gewisse Parallele zur „Lied“-Linie in der russischen Poesie dar, die mit den Namen Mersljakow, Delwig und Zyganow verbunden ist, die in vielerlei Hinsicht die unmittelbaren Vorgänger Kolzows waren. Wie die meisten Dichter dieser Gruppe griffen auch Warlamow und Guriljow auf die Bilder und Intonationen russischer Volkslieder

образам и интонациям русской народной песни, вкладывали в них преимущественно личное, лирическое содержание. Но по сравнению с творчеством таких композиторов-сентименталистов, как Кашин и Жилин, их лирика глубже, значительнее. В ней слышится неудовлетворенность действительностью, тоска по лучшей жизни. У более мужественного по складу своего дарования Варламова наряду с элегической печалью и жалобой находит отражение тот еще не осознанный стихийно-романтический порыв к воле, широкому раздолью, в котором объективно проявлялась свойственная многим людям того времени жажда освобождения из-под гнета беспросветных николаевских будней.

Оба композитора обращались к широкому демократическому кругу слушателей, Отсюда простота их музыкального письма, опора, на «массовые» бытующие интонации. Они не стремились к воспроизведению мелодического строя русской народной песни во всей его чистоте и строгости. Элементы старой крестьянской песни смешиваются у Варламова и Гурилева с чувствительной романской мелодикой, с эмоциональной открытостью и патетикой цыганского пения, со всем тем, что составляло основу городского музыкального быта в середине XIX века. В умении чутко подслушать и передать звучащее в самой жизни — источник огромной и длительной популярности этих композиторов. Но в то же время неспособность подняться над уровнем «бытовизма» придавала их творчеству некоторые черты мещанской ограниченности.

В отличие от трех охарактеризованных композиторов Верстовский вошел в историю

zurück und verliehen ihnen vor allem einen persönlichen, lyrischen Inhalt. Doch im Vergleich zu den Werken sentimentalistischer Komponisten wie Kaschin und Schilin sind ihre Texte tiefer und bedeutender. Darin hört man die Unzufriedenheit mit der Realität, die Sehnsucht nach einem besseren Leben. Warlamow, mutiger in seinem Talent, spiegelt neben elegischer Traurigkeit und Klage jenen noch unerkannten spontanen romantischen Freiheitsdrang wider, einen weiten offenen Raum, der objektiv den für viele Menschen jener Zeit typischen Durst nach Befreiung von der Unterdrückung des düsteren Alltagslebens in Nikolajew manifestierte.

Beide Komponisten wandten sich an einen breiten demokratischen Hörerkreis, was sich in der Einfachheit ihrer Musik und in der Verwendung alltäglicher „Massen“-Intonationen widerspiegelt. Sie waren nicht bestrebt, die melodische Struktur des russischen Volksliedes in ihrer ganzen Reinheit und Strenge zu reproduzieren. Warlamow und Guriljow mischten Elemente des alten Bauernliedes mit sensibler romantischer Melodik, mit der emotionalen Offenheit und Pathetik des Zigeunergesangs, mit allem, was die Grundlage des städtischen Musiklebens in der Mitte des 19. Jahrhunderts bildete. Die Fähigkeit, das, was im Leben selbst klingt, sensibel zu erlauschen und zu vermitteln, ist die Quelle der immensen und anhaltenden Popularität dieser Komponisten. Zugleich aber verlieh ihre Unfähigkeit, sich über die Ebene des „Alltags“ zu erheben, ihrem Werk gewisse Züge bürgerlicher Beschränktheit.

Im Gegensatz zu den drei oben genannten Komponisten ging Werstowski in erster Linie als

русской музыки прежде всего как театральный композитор, непосредственный предшественник, а в известном смысле антипод Глинки в оперном творчестве. Его оперы, относящиеся к концу 20-х и первой половине 30-х годов, были явлением чрезвычайно характерным для русской художественной культуры того времени. Верстовский соприкасается в них и с романтизмом Жуковского и с русским историческим романом этих лет, отразившим растущий общественный интерес к отечественному прошлому. Его лучшая опера «Аскольдова могила» написана по одноименному роману Загоскина — одного из самых популярных представителей этого жанра в литературе 30-х годов.

Можно сказать, что именно Верстовский возродил национальную русскую оперу после более чем десятилетнего периода ее упадка, в течение которого не было создано ни одного оперного произведения, способного привлечь к себе живой интерес публики. Он обогатил отечественную оперу стилистически, внес в нее не только новые темы и образы, но и новые—во всяком случае для русской оперы — средства музыкально-драматической выразительности.

Что же так резко выделяет Глинку и ставит его на совершенно особое место среди всех современных ему русских композиторов? Его гениальное музыкальное дарование? Бесспорно. Но не только это. Уместно напомнить в дайной связи слова Белинского: «Пушкин поэт народный и Кольцов поэт народный, — однако ж расстояние между обоими поэтами так огромно, что как-то странно видеть их имена поставленными рядом. И эта разница между ними заключается в объеме не одного таланта, но и самой народности» (33, 570).

Theaterkomponist in die russische Musikgeschichte ein, als direkter Vorgänger und gewissermaßen Antipode von Glinka in seinem Operschaffen. Seine Opern, die Ende der 20er und in der ersten Hälfte der 30er Jahre entstanden, waren ein für die russische Kunstkultur jener Zeit äußerst charakteristisches Phänomen. In ihnen kam Werstowski sowohl mit der Romantik Schukowskis als auch mit der russischen Geschichtsschreibung jener Jahre in Berührung, die das wachsende öffentliche Interesse an der nationalen Vergangenheit widerspiegelte. Seine beste Oper, „Askolds Grab“, basiert auf dem gleichnamigen Roman von Sagoskin, einem der populärsten Vertreter dieses Genres in der Literatur der 30er Jahre.

Man kann sagen, dass es Werstowski war, der die russische Nationaloper nach mehr als einem Jahrzehnt des Niedergangs wiederbelebte, in dem kein einziges Opernwerk produziert wurde, das das große Interesse des Publikums hätte wecken können. Er bereicherte die russische Oper stilistisch und führte nicht nur neue Themen und Bilder ein, sondern auch neue musikalische und dramatische Ausdrucksmittel, zumindest für die russische Oper.

Was ist es, das Glinka so deutlich auszeichnet und ihm einen ganz besonderen Platz unter allen russischen Komponisten seiner Zeit einräumt? Sein geniales musikalisches Talent? Zweifelsohne. Aber nicht nur das. Es ist angebracht, in diesem Zusammenhang an die Worte Belinskis zu erinnern: „Puschkin ist ein Dichter des Volkes und Kolzow ist ein Dichter des Volkes, - aber der Abstand zwischen beiden Dichtern ist so groß, dass es seltsam ist, ihre Namen nebeneinander stehen zu sehen. Und dieser Unterschied zwischen ihnen liegt nicht im Umfang des Talents allein, sondern in der Nationalität selbst“ (33, 570).

Широта взгляда на мир, тесная, глубокая связь со своим временем и жизнью своего народа — вот главные качества, позволившие Глинке возвыситься над его музыкальным окружением и создать произведения непреходящей ценности.

Во второй половине 30-х годов в русской музыке выдвигается новое имя — молодого, начинавшего свой путь Даргомыжского. В год постановки глинкинского «Ивана Сусанина» (1836) вышли из печати его первые, еще незрелые и малосамостоятельные романсы. Впоследствии имя Даргомыжского часто ставилось рядом с именем Глинки как одного из основателей русской классической композиторской школы. Но как, по самому характеру творчества, так и по месту в истории русской музыки они были художниками различного плана. Творческий облик Даргомыжского в основных своих чертах сложился в 40-х годах, когда в литературе завоевывает ведущее положение «натуральная школа», принципы которой во многом были ему близки. Наиболее же зрелые и значительные его произведения созданы в 50—60-х годах, за пределами того периода, который может быть обозначен как глинкинский. Творчество Даргомыжского занимает переходное положение в развитии русской музыки, становясь связующим звеном между двумя большими ее эпохами.

3.

Развитие русской художественной культуры в рассматриваемый период закономерно выдвигало на первый план проблему народности. Белинский писал в «Литературных мечтаниях»: «Народность—ват альфа и омега нового периода» (34, 91),

Ein weites Weltbild, eine enge und tiefe Verbundenheit mit seiner Zeit und dem Leben seines Volkes - das sind die wichtigsten Eigenschaften, die es Glinka ermöglichten, sich über sein musikalisches Umfeld zu erheben und Werke von bleibendem Wert zu schaffen.

In der zweiten Hälfte der 30er Jahre tauchte in der russischen Musik ein neuer Name auf: der junge, aufstrebende Dargomyschski. Im Jahr der Aufführung von Glinkas „Iwan Sussanin“ (1836) wurden seine ersten, noch unreifen und wenig eigenständigen Romanzen veröffentlicht. In der Folgezeit wurde Dargomyschskis Name oft neben den von Glinka als einer der Begründer der klassischen russischen Kompositionsschule gestellt. Doch sowohl die Art ihrer Arbeit als auch ihr Platz in der russischen Musikgeschichte machen sie zu Künstlern mit einem anderen Konzept. Dargomyschskis schöpferisches Profil entstand in seinen Grundzügen in den 40er Jahren, als die „natürliche Schule“ in der Literatur eine führende Stellung einnahm, deren Prinzipien ihm in vielerlei Hinsicht nahe standen. Seine reifsten und bedeutendsten Werke entstanden in den 50er und 60er Jahren, also außerhalb der Periode, die man als Glinka-Periode bezeichnen kann. Dargomyschskis Werk nimmt in der Entwicklung der russischen Musik eine Übergangspose ein und wird zum Bindeglied zwischen ihren beiden großen Epochen.

3.

Die Entwicklung der russischen künstlerischen Kultur in der betrachteten Periode brachte natürlich das Problem der Nationalität in den Vordergrund. Belinski schrieb in „Literarische Träume“: „Die Popularität ist das A und O der neuen Periode“ (34, 91) und

имея в виду литературу 30-х годов. Но значение этой проблемы не ограничивалось только областью литературы и художественного творчества в целом. Она затрагивала также сферу философии, политики, исторической мысли, словом, все, что могло волновать просвещенные круги русского общества.

Вопрос о народности не впервые вставал перед отечественной литературой и искусством. Он был выдвинут всем ходом исторического развития русской культуры еще в XVIII веке. Но в последекабристскую пору этот вопрос приобретает особенную остроту и актуальность. Возникает стремление теоретически обосновать самое понятие народности, уяснить себе, в чем ее природа и сущность. Это вызывает горячие, порой ожесточенные споры, в основе которых в конечном счете лежали более общие разногласия идейно-политического характера. Реакционно-охранительной позиции, выраженной в пресловутой триединой формуле николаевского министра просвещения С. С. Уварова — «православие, самодержавие и народность», — противостояла иная, прогрессивная точка зрения, наиболее последовательно отстаивавшаяся Герценом и Белинским. Не в рабской покорности и слепом подчинении авторитету церкви и государства видели они основу русского народного характера, а в присущем ему неискоренимом свободолобии, независимом складе ума, смелости и отваге.

Защитники «официальной народности», с одной стороны, и Белинский и Герцен — с другой, представляли два крайних фланга в этом споре. Существовал ряд промежуточных течений, которые, однако, неизбежно сближались с той

bezog sich dabei auf die Literatur der 30er Jahre. Die Bedeutung dieses Problems beschränkte sich jedoch nicht nur auf den Bereich der Literatur und des künstlerischen Schaffens. Es berührte auch die Sphäre der Philosophie, der Politik, des historischen Denkens, kurz gesagt, alles, was die aufgeklärten Kreise der russischen Gesellschaft betreffen konnte.

Die Frage der Nationalität wurde in der russischen Literatur und Kunst nicht zum ersten Mal gestellt. Sie wurde im Laufe der historischen Entwicklung der russischen Kultur im 18. Jahrhundert gestellt. Aber in der Zeit nach dem Dekabismus erhält diese Frage eine besondere Schärfe und Dringlichkeit. Es besteht der Wunsch, den Begriff der Nationalität selbst theoretisch zu begründen, sein Wesen und seine Essenz zu verstehen. Dies führt zu hitzigen, mitunter heftigen Auseinandersetzungen, die letztlich auf allgemeineren Meinungsverschiedenheiten ideologischer und politischer Natur beruhen. Der reaktionär-erhaltenden Position, die in der berühmten Dreierformel von Nikolajew's Bildungsminister S. S. Uwarow — „Orthodoxie, Autokratie und Nationalität“ - zum Ausdruck kam, stand eine andere, fortschrittliche Sichtweise gegenüber, die am konsequentesten von Herzen und Belinski vertreten wurde. Sie sahen die Grundlage des russischen Volkscharakters nicht in sklavischem Gehorsam und blinder Unterwerfung unter die Autorität von Kirche und Staat, sondern in dem ihm innewohnenden unausrottbaren freiheitsliebenden, unabhängigen Geist, Mut und Tapferkeit.

Die Verfechter der „offiziellen Nationalität“ auf der einen Seite und Belinski und Herzen auf der anderen Seite stellten die beiden extremen Flanken in diesem Streit dar. Es gab eine Reihe von Zwischenströmungen, die sich jedoch unweigerlich der einen

или другой стороной. Главная разделительная линия проходила между теми, кто хотел видеть в народности некую неизменную, «извечно» существующую данность, и теми, кто рассматривал ее как историческую категорию, способную к развитию, изменению и усвоению нового.

С общей проблемой народности связан вопрос об отношении к фольклору, его значении для литературы и искусства. Пушкин считал возникающую у писателей потребность в обращении к народному творчеству, использованию народной лексики и оборотов народной речи одним из признаков зрелости литературы. «В зрелой словесности, — замечает он, — приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и странному просторечию» (216, 57).

Известно, что сам Пушкин выступал в роли собирателя народно-песенных текстов. В 1826 году, за два года до написания цитированной заметки, он вместе с С. А. Соболевским работал над созданием сборника русских народных песен. Этот план не получил осуществления, но материал для сборника частично был подготовлен и передан известному фольклористу-собирателю П. В. Киреевскому. Знаменательно также, что выдающийся украинский этнограф и фольклорист М. А. Максимович, составитель нескольких песенных сборников, общался с Пушкиным в процессе подготовки первого из них (вышел в свет в 1827 году) и, вероятно, обсуждал вопросы, связанные со своей работой.

Сборники Максимовича были значительным для своего времени

oder anderen Seite anschlossen. Die Haupttrennlinie verlief zwischen denjenigen, die die Nationalität als unveränderliches, „ewig“ bestehendes Gegebenes ansehen wollten, und denjenigen, die sie als eine historische Kategorie betrachteten, die zur Entwicklung, zum Wandel und zur Aufnahme von Neuem fähig war.

Mit dem allgemeinen Problem der Nationalität verbunden ist die Frage nach der Einstellung zur Volkskunst, ihrer Bedeutung für Literatur und Kunst. Puschkin betrachtete das aufkommende Bedürfnis der Schriftsteller, sich auf die Volkskunst zu berufen, den Gebrauch des Volkswortschatzes und die Wendungen der Volksrede als eines der Zeichen der Reife der Literatur. „In der reifen Literatur“, so stellt er fest, „kommt eine Zeit, in der sich die Geister, gelangweilt von eintönigen Kunstwerken, vom begrenzten Kreis der konventionellen, gewählten Sprache, frischen Volkserzählungen und seltsamen Redewendungen zuwenden“ (216, 57).

Es ist bekannt, dass Puschkin selbst als Sammler von Volksliedtexten tätig war. Im Jahr 1826, zwei Jahre bevor er die zitierte Notiz schrieb, arbeitete er zusammen mit S. A. Sobolewski an der Erstellung einer Sammlung russischer Volkslieder. Dieser Plan wurde nicht verwirklicht, aber das Material für die Sammlung wurde teilweise vorbereitet und dem berühmten volkskundlichen Sammler P. W. Kirejewski übergeben. Bezeichnend ist auch, dass der prominente ukrainische Ethnograf und Volkskundler M. A. Maximowitsch, der mehrere Liedersammlungen zusammenstellte, während der Vorbereitung der ersten Sammlung (die 1827 erschien) mit Puschkin in Verbindung stand und wahrscheinlich Fragen im Zusammenhang mit seiner Arbeit diskutierte.

Die Sammlungen von Maximowitsch waren für ihre Zeit ein bedeutendes

явлением. Советский исследователь, отмечая новаторские черты в его подходе к фольклорным публикациям, обращает внимание, в частности, на то, что Максимович «отчетливо понимал важность музыкальной стороны песен при их издании и изучении и в 1834 г. выпустил совместно с известным композитором Алябьевым специальный сборник „Голоса украинских песен"» (4, 263).

Народную песню хорошо знали и ценили многие выдающиеся русские писатели. Гоголь, посвятивший ей вдохновенные строки в «Мертвых душах», считал, что песня дает возможность гораздо живее и достовернее судить о прошлом, чем краткие и скупые летописные памятки. Ему принадлежало несколько десятков песенных записей, частично, может быть, извлеченных из печатных источников, частично же записанных непосредственно с голоса исполнителей.

Систематически собирал и записывал тексты народных песен Кольцов, стараясь сохранить все особенности их живого, реального звучания. М. К. Азадовский так характеризует его метод собирательской работы: «Он стремился к максимальной точности записи, сличал продиктованную запись с живым звучанием, отмечал связь с обрядом, игрой и пр. Отчетливо представлял он и связь песенного текста с мелодией и очень сетовал на свое незнание нот» (4, 345).

Крупнейшим трудом первой половины XIX века в области отечественной фольклористики было монументальное собрание П. В. Киреевского, из которого лишь очень небольшая часть могла быть опубликована при жизни ученого¹.

Phänomen. Der sowjetische Forscher, der die innovativen Züge seiner Herangehensweise an die Veröffentlichung von Volksliedern hervorhebt, weist insbesondere darauf hin, dass Maximowitsch "die Bedeutung der musikalischen Seite der Lieder bei ihrer Veröffentlichung und Erforschung klar erkannte und 1834 zusammen mit dem berühmten Komponisten Aljabjew eine spezielle Sammlung ‚Stimmen ukrainischer Lieder‘ veröffentlichte“ (4, 263).

Das Volkslied war vielen bedeutenden russischen Schriftstellern bekannt und wurde von ihnen geschätzt. Gogol, der ihm in „Tote Seelen“ inspirierte Zeilen widmete, war der Meinung, dass das Lied eine Möglichkeit bietet, viel lebendiger und zuverlässiger über die Vergangenheit zu urteilen als kurze und dürftige Chroniken. Er besaß mehrere Dutzend Liedaufnahmen, die zum Teil aus gedruckten Quellen stammen, zum Teil direkt von den Stimmen der Interpreten aufgenommen wurden.

Kolzow sammelte systematisch die Texte von Volksliedern und nahm sie auf, wobei er versuchte, alle Merkmale ihres lebendigen, realen Klangs zu bewahren. M. K. Asadowski charakterisiert seine Methode der Sammelarbeit folgendermaßen: „Er strebte nach maximaler Genauigkeit bei der Aufnahme, verglich die diktierete Aufzeichnung mit dem tatsächlichen Klang, achtete auf den Zusammenhang mit Ritualen, Spiel usw. Er erkannte auch deutlich den Zusammenhang zwischen dem Liedtext und der Melodie und beklagte seine Unkenntnis der Notenschrift“ (4, 345).

Das größte Werk der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiet der russischen Volkskunde war die monumentale Sammlung von P. W. Kirejewski, von der zu Lebzeiten des Gelehrten nur ein sehr kleiner Teil veröffentlicht werden konnte¹.

¹ В весьма несовершенном виде собранные Киреевским тексты были изданы после его смерти П. А. Бессоновым (Песни, собранные Киреевским, т. 1—10. М., 1860—1874). В 1911—1918 годах появились в свет два выпуска «Новой серии» под редакцией В. Ф. Миллера и М. Н. Сперанского. Значительная часть материалов Киреевского до сих пор не опубликована.

Своей работе Киреевский стремился придать широкое общественное значение, обратившись в 1837 году через печать ко всем любителям русской песни с просьбой записывать и присылать известные им образцы народного творчества. Это позволило ему представить различные областные стили и варианты песен.

В собрании Киреевского даны только тексты песен, хотя он и признавал неразрывную связь слова и музыки в народно-песенном творчестве, рекомендуя делать записи с голоса, «ибо люди, привыкшие петь песни, обычно лучше вспоминают ее, когда поют, нежели сказывают» (цит. по: 4, 335). Свойственные Киреевскому архаизирующие тенденции сближали его с славянофилами. Он отбирал только образцы старой крестьянской традиции, носящие на себе печать большей или меньшей древности происхождения, и отвергал песни, подвергшиеся трансформации в городском быту, презрительно именуя их «лакейскими». При всем этом значение его труда не только для научной фольклористики, но и для художественной литературы было чрезвычайно велико. К собранию Киреевского обращались как позднейшие исследователи, так и многие поэты и писатели.

¹ Die von Kirejewski gesammelten Texte wurden nach seinem Tod in einer sehr unvollkommenen Form von P. A. Bessonow veröffentlicht (Gesammelte Lieder von Kirejewski, Bände 1-10. M., 1860-1874). In den Jahren 1911-1918 wurden zwei Ausgaben der von W. F. Miller und M. N. Speranski herausgegebenen „Neuen Reihe“ veröffentlicht. Ein beträchtlicher Teil des Materials von Kirejewski ist noch nicht veröffentlicht worden.

Kirejewski bemühte sich, seinem Werk eine breite öffentliche Bedeutung zu verleihen, indem er sich 1837 über die Presse an alle Liebhaber des russischen Liedes mit der Bitte wandte, ihnen bekannte Beispiele der Volkskunst aufzuzeichnen und zu schicken. Dies ermöglichte es ihm, verschiedene regionale Stile und Varianten von Liedern vorzustellen.

Kirejewskis Sammlung enthält nur Texte, obwohl er sich der untrennbaren Verbindung von Wort und Musik in der Volkslieddichtung bewusst war und empfahl, Aufnahmen von der Stimme zu machen, „denn Menschen, die gewohnt sind, Lieder zu singen, erinnern sich gewöhnlich besser an sie, wenn sie sie singen, als wenn sie sie erzählen“ (zitiert in: 4, 335). Kirejewskis archaisierende Tendenzen brachten ihn in die Nähe der Slawophilen. Er wählte nur Stücke der alten bäuerlichen Tradition aus, die den Stempel eines mehr oder weniger alten Ursprungs trugen, und lehnte Lieder ab, die sich im städtischen Leben gewandelt hatten, und nannte sie verächtlich „niedere“ Lieder. Die Bedeutung seines Werkes war nicht nur für die wissenschaftliche Volkskunde, sondern auch für die Belletristik außerordentlich groß. Sowohl spätere Forscher als auch viele Dichter und Schriftsteller griffen auf Kirejewskis Sammlung zurück.

Разнообразные фольклорные материалы — записи песен, сказаний, описания народных обычаев и обрядов — начиная со второй половины 20-х годов в большом количестве появляются на страницах журналов и в виде отдельных изданий. Выходили сборники народных песен, сказок, пословиц и т. д. В рецензии на два подобных сборника Белинский писал: «...какой благодарности заслуживают те скромные, бескорыстные труженики, которые с неослабным постоянством, с величайшими трудами и пожертвованиями собирают драгоценности народной поэзии и спасают их от гибели забвения» (42, 507).

Это фольклорное движение, охватывающее широкие литературные круги, вовлекло в свое русло и многих музыкантов. Записи и обработке народных песен — не только русских, но и других национальностей — уделяли внимание известные композиторы 30—40-х годов. Алябьеву, помимо уже упомянутого сборника украинских песен, изданного совместно с Максимовичем, принадлежат записи татарского, башкирского, киргизского, туркменского фольклора. Сборники русских народных песен есть у Варламова и Гурилева, хотя их составители не ставили перед собой научнофольклористических задач и большей частью заимствовали материал из прежних изданий, приспособлявая его к требованиям концертной эстрады.

До начала 40-х годов продолжалась деятельность неустанного собирателя и пропагандиста русской народной песни Д. Н. Кашина. Итогом его долголетней работы над ее изучением и обработкой явился сборник, изданный в трех выпусках на протяжении 1833—1834 годов, а в 1841 году вышедший вторым изданием.

Вторые фольклорные материалы - Aufzeichnungen von Liedern, Erzählungen, Beschreibungen von Volksbräuchen und Ritualen - erschienen seit der zweiten Hälfte der 20er Jahre in großer Zahl auf den Seiten von Zeitschriften und in Form von Einzelausgaben. Es wurden Sammlungen von Volksliedern, Märchen, Sprichwörtern usw. veröffentlicht. In einer Rezension zweier solcher Sammlungen schrieb Belinski: „...welche Dankbarkeit gebührt jenen bescheidenen, selbstlosen Arbeitern, die mit unermüdlicher Beharrlichkeit, mit größter Arbeit und Spenden die Juwelen der Volksdichtung sammeln und sie vor dem Untergang des Vergessens bewahren“ (42, 507).

An dieser volkskundlichen Bewegung, die weite literarische Kreise umfasste, waren auch viele Musiker beteiligt. Berühmte Komponisten der 30er und 40er Jahre widmeten sich der Aufnahme und Verarbeitung von Volksliedern - nicht nur russischen, sondern auch solchen anderer Nationalitäten. Aljabjew besitzt neben der bereits erwähnten Sammlung ukrainischer Lieder, die er zusammen mit Maximowitsch herausgegeben hat, auch Aufnahmen von tatarischer, baschkirischer, kirgisischer und turkmenischer Folklore. Warlamow und Guriljow verfügen über Sammlungen russischer Volkslieder, obwohl sich ihre Verfasser keine wissenschaftlichen folkloristischen Aufgaben gestellt haben, sondern meist Material aus früheren Ausgaben entliehen und an die Anforderungen der Konzertbühne angepasst haben.

D. N. Kaschin, ein unermüdlicher Sammler und Propagandist russischer Volkslieder, setzte seine Arbeit bis in die frühen 40er Jahre fort. Das Ergebnis seiner langjährigen Arbeit an ihrer Erforschung und Bearbeitung war eine Sammlung, die in den Jahren 1833-1834 in drei Ausgaben veröffentlicht wurde und 1841 in einer zweiten Auflage herauskam.

Сборник был в значительной степени новым по составу. Из 116 помещенных в нем песен только 34, то есть менее трети, имеются в собраниях Трутовского и Львова — Прача, при этом большинство из них в других вариантах, В предпосланном сборнику обращении «Соотечественникам» Кашин замечает: «Я не переписывал песен, а собирал, большей частью с голосов, что доказывают песни не только никогда не напечатанные, но даже никем на ноты не положенные» (цит. по: 121, 44).

Составитель сборника не сообщает, где и с чьего голоса записывал он песни, но по характеру напевов можно заключить, что «информаторами» Кашина были не непосредственные носители народного песенного творчества — деревенские певцы и певицы, а образованные любители песен, жители городов и помещичьих усадеб. Поэтому и самые напевы представлены у него порой в далеком от подлинного народного мышления виде, не говоря уже об обработках, явно рассчитанных на домашнее городское музицирование.

С городской песенной традицией связан и небольшой по объему, но интересный во многих отношениях сборник популярного в свое время певца, педагога и композитора И. А. Рупина «Русские народные песни» (два выпуска, 1831 — 1833).

Только в начале 50-х годов возникает более строгий критический подход к записи народных песен, появляется стремление воспроизвести песню в том виде, в каком ее поет сам народ, научно объяснить особенности ее музыкального строения. Первым из музыкантов-фольклористов, кто стал записывать песни из уст крестьянских певцов, был М. А. Стахович. Его «Собрание русских народных песен», вышедшее четырьмя выпусками на

Die Sammlung wurde weitgehend neu zusammengestellt. Von den 116 darin enthaltenen Liedern sind nur 34, also weniger als ein Drittel, in den Sammlungen von Trutowski und Lwow-Pratsch zu finden, die meisten davon in anderen Fassungen: „Ich habe die Lieder nicht abgeschrieben, sondern gesammelt, meist von Stimmen, was dadurch bewiesen wird, dass die Lieder nicht nur nie gedruckt, sondern auch nie von jemandem aufgeschrieben wurden“ (zitiert in: 121, 44).

Der Autor der Sammlung sagt nicht, wo und von wem er die Lieder aufgenommen hat, aber die Art der Melodien lässt vermuten, dass Kaschins „Informanten“ nicht die unmittelbaren Träger des Volksliedschaffens - Dorfsänger und Sänger - waren, sondern gebildete Liebhaber von Liedern, Bewohner von Städten und Gutshäusern. Aus diesem Grund werden die Melodien selbst manchmal in einer Form präsentiert, die weit vom echten Volksgedanken entfernt ist, ganz zu schweigen von den Arrangements, die eindeutig für das häusliche städtische Musizieren bestimmt sind.

Eine kleine, aber in vielerlei Hinsicht interessante Sammlung der „Russischen Volkslieder“ des Volkssängers, Lehrers und Komponisten I. A. Rupin (zwei Ausgaben, 1831-1833) ist ebenfalls mit der städtischen Liedtradition verbunden.

Erst in den frühen 50er Jahren entstand ein strengerer kritischer Ansatz für die Aufnahme von Volksliedern, der Wunsch, das Lied so wiederzugeben, wie es von den Menschen selbst gesungen wird, und die Besonderheiten seiner musikalischen Struktur wissenschaftlich zu erklären. M. A. Stachowitsch war der erste der volkskundlichen Musiker, der begann, Lieder aus dem Munde von Bauernsängern aufzunehmen. Seine „Sammlung russischer Volkslieder“, die

протяжении 1851—1854 годов, принципиально отличалось в этом отношении от предшествовавших ему песенных сборников. В предисловиях к отдельным выпускам Стахович высказывает ряд интересных мыслей и наблюдений над народной песней, подтвержденных и развитых позднейшими ее собирателями и исследователями: например, о необходимости записывать все существующие варианты песен, из сопоставления которых вырисовывается живая картина их бытования и миграции; о ладовой переменности песенных мелодий и т. д.

Что касается обработок Стаховича, то здесь он остается на старых позициях. Сопровождая народные напевы несложным фортепианным, а иногда также гитарным аккомпанементом, он приспособлял их к условиям городского домашнего музицирования. Гармонизация мелодий вполне традиционна, основываясь на тонико-доминантовых и субдоминантовых соотношениях классической европейской гармонии. В этом смысле собрание Стаховича отличается известной двойственностью и половинчатостью. Предвосхищая некоторые тенденции русской музыкальной фольклористики позднейшего времени, оно вместе с тем отражает восприятие народной песни в городском быту первой половины XIX века.

Фольклористика как особая научная дисциплина тогда еще не сложилась и была тесно связана с развитием художественной литературы и искусства. Многие литературные произведения того времени до такой степени насыщены фольклорными элементами, народной лексикой, описаниями быта, что, как утверждает нити рований выше исследователь, «могут привлекаться в качестве источника для изучения старой

in den Jahren 1851-1854 in vier Ausgaben erschien, unterschied sich in dieser Hinsicht grundlegend von den Liedersammlungen, die ihr vorausgingen. In den Vorworten zu den einzelnen Ausgaben äußerte Stachowitsch eine Reihe interessanter Gedanken und Beobachtungen über Volkslieder, die von späteren Sammlern und Forschern bestätigt und weiterentwickelt wurden: z. B. über die Notwendigkeit, alle existierenden Varianten von Liedern aufzuzeichnen, aus deren Vergleich sich ein anschauliches Bild ihrer Existenz und Verbreitung ergibt; über die Variabilität der Harmonie von Liedmelodien usw.

Was Stachowitschs Arrangements betrifft, so bleibt er auf seinen alten Positionen. Er begleitet die Volkslieder mit einfacher Klavier- und manchmal auch Gitarrenbegleitung und passt sie an die Bedingungen des städtischen Hausmusizierens an. Die Harmonisierung der Melodien ist recht traditionell und basiert auf den Tonika-Dominant- und Subdominant-Verhältnissen der klassischen europäischen Harmonielehre. In diesem Sinne ist Stachowitschs Sammlung durch eine gewisse Dualität und Halbherzigkeit gekennzeichnet. Sie nimmt einige Tendenzen der späteren russischen Musikfolkloristik vorweg und spiegelt gleichzeitig die Wahrnehmung des Volksliedes im städtischen Leben der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wider.

Die Volkskunde als spezielle wissenschaftliche Disziplin hatte sich noch nicht entwickelt und war eng mit der Entwicklung der Belletristik und der Kunst verbunden. Viele literarische Werke jener Zeit waren so sehr mit volkstümlichen Elementen, volkstümlichem Vokabular und Beschreibungen des Alltagslebens gesättigt, dass sie, wie der oben genannte Forscher feststellt, „als Quelle für das Studium alter Rituale verwendet

обрядности» (4, 241). Жанры, основанные на фольклорном материале, - различного рода обработки народных песен, вариации и фантазии на народные темы - были широко распространены и в музыке.

Однако само по себе использование тех или иных видов фольклора и степень насыщенности произведений фольклорными материалами еще не определяли позиций художника и значения его творчества для национальной культуры. Белинский видел подлинную народность литературы «не в подборе мужицких слов или наильственной подделке иод лад песен и сказок, но в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи» (34, 50). Это определение было выдвинуто им в борьбе против идеализации допетровской старины и смешения народности в подлинном высоком смысле этого слова «с простонародностью и отчасти е тривиальностью», свойственного группе писателей, смыкавшихся н своем творчестве с «официальной народностью». Несколькими годами позже, развивая и углубляя свои взгляды, Белинский писал: «Литература есть сознание народа: в ней, как в зеркале, отражается его дух и жизнь...» (40, 418).

В этих суждениях Белинский опирается не только на творческий опыт передовой русской литературы, но и на высказывания наиболее выдающихся ее представителей. Он неоднократно инти ровал хорошо известные строки из статьи Гоголя «Несколько слов о Пушкине»: «...истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что

werden können» (4, 241). Auch in der Musik waren Genres, die auf volkstümlichem Material basierten, wie verschiedene Versionen von Volksliedern, Variationen und Fantasien über volkstümliche Themen, weit verbreitet.

Die bloße Verwendung bestimmter Arten von Folklore und der Grad der Sättigung der Werke mit folkloristischen Materialien bestimmten jedoch noch nicht die Position des Künstlers und die Bedeutung seines Werks für die nationale Kultur. Belinski sah die wahre Nationalität der Literatur „nicht in der Auswahl von Bauernwörtern oder in der starken Nachahmung von Liedern und Märchen, sondern in der Beugung des russischen Geistes, in der russischen Sicht der Dinge“ (34, 50). Mit dieser Definition wandte er sich gegen die Idealisierung des vorpetrinischen Altertums und die Vermischung von Nationalität im wahrsten Sinne des Wortes „mit Einfachheit und teilweise Trivialität“, wie sie für eine Gruppe von Schriftstellern typisch war, die sich in ihrem Werk an der „offiziellen Nationalität“ orientierten. Einige Jahre später entwickelte und vertiefte Belinski seine Ansichten und schrieb: „Die Literatur ist das Bewusstsein des Volkes: in ihr spiegeln sich, wie in einem Spiegel, sein Geist und sein Leben wider...“ (40, 418).

Bei diesen Urteilen stützt sich Belinski nicht nur auf die schöpferische Erfahrung der fortgeschrittenen russischen Literatur, sondern auch auf die Aussagen ihrer prominentesten Vertreter. Er zitierte wiederholt die bekannten Zeilen aus Gogols Artikel „Ein paar Worte über Puschkin“: „...die wahre Nationalität besteht nicht in der Beschreibung eines Kleidungsstücks, sondern im Geist des Volkes selbst. Der Dichter kann sogar dann national sein, wenn er eine völlig fremde Welt beschreibt, sie aber mit den Augen seines Nationalgedichts, mit den Augen des ganzen Volkes betrachtet, wenn er

соотечественникам ею кажется, будто это чувствуют и говорят они сами» (93, 51).

Может быть, Белинский полемически заострял свою мысль, заявляя: «Для нас величайшее создание Пушкина — его „Каменный гость“» (40, 424) ².

² Впрочем, в своих знаменитых статьях о Пушкине, написанных позже, Белинский повторяет ту же оценку «Каменного гостя».

Но, в сущности, он этим примером только подтверждает и иллюстрирует то, о чем писал Гоголь, а еще раньше сам Пушкин, считавший невозможным отнять «достоинства великой народности» у Шекспира, Кальдерона, Расина и других всемирно признанных писателей, которые брали сюжеты для своих произведений из жизни самых разных времен и народов (215, 28).

Вопрос о народности, стоявший в центре литературных споров 30-х годов, имел первостепенное значение для русской музыки этих лет. Событием, которое послужило стимулом к широкому его обсуждению на страницах печати, была постановка «Ивана Сусанина» Глинки в 1836 году. Несомненно влияние Белинского в следующих словах Н. А. Мельгунова; «Между народной или, правильнее, простонародной музыкой и народной музыкальной школой такая же точно разница, какая между простонародной поэзией и народной литературой» (161, 440).

В другой своей статье — «Глинка и его музыкальные сочинения» — Мельгунов подчеркивал, что Глинка, в отличие от его предшественников, «не ограничился более или менее близким подражанием народному пению», а открыл в нем «целую систему русской мелодии и

so fühlt und spricht, dass es seinen Landsleuten so vorkommt, als ob sie selbst fühlen und sprechen“ (93, 51).

Vielleicht wollte Belinski seinen Gedanken polemisch zuspitzen, als er erklärte: „Für uns ist Puschkins größte Schöpfung sein ‚Steinerner Gast‘“ (40, 424) ².

² In seinen berühmten Artikeln über Puschkin, die später geschrieben wurden, wiederholt Belinski jedoch die gleiche Einschätzung des „Steinernen Gastes“.

Aber in Wirklichkeit bestätigt und illustriert er mit diesem Beispiel nur, was Gogol schrieb und noch früher Puschkin selbst, der es für unmöglich hielt, Shakespeare, Calderon, Racine und anderen international anerkannten Schriftstellern, die ihre Werke aus dem Leben verschiedener Zeiten und Völker schöpften, „die Würde der großen Nationalität“ zu nehmen (215, 28).

Die Frage der Nationalität, die im Mittelpunkt der literarischen Auseinandersetzungen der 30er Jahre stand, war für die russische Musik dieser Jahre von überragender Bedeutung. Das Ereignis, das eine breite Diskussion darüber in der Presse auslöste, war die Aufführung von Glinkas „Iwan Sussanin“ im Jahr 1836. N. A. Melgunow formulierte den Einfluss Belinskis folgendermaßen: „Zwischen der Volksmusik, oder richtiger gesagt, der Volksmusik und der Volksmusikschule besteht genau derselbe Unterschied wie zwischen der Volksdichtung und der Volksliteratur“ (161, 440).

In seinem anderen Artikel, „Glinka und seine musikalischen Werke“, betonte Melgunow, dass Glinka sich im Gegensatz zu seinen Vorgängern „nicht auf eine mehr oder weniger enge Nachahmung des Volksgesangs beschränkte“, sondern in ihm „ein ganzes System der russischen Melodie

гармонии». Главная задача, которую он решал в своей опере, состояла, по словам автора статьи, в выражении «народного характера русских» (159, 163). Эта его формулировка соприкасается с теми определениями народности, которые мы находим у Белинского: «русский образ взгляда на вещи», «сознание народа», «его дух и жизнь».

В период, когда русская национальная музыкальная школа только начинала формироваться, самый факт обращения к народной песне имел прогрессивное значение, и не случайно такие произведения, как «Анюта» М. И. Попова или «Мельник — колдун, обманщик и сват», были встречены в штыки правоверными сторонниками классицистской чистоты и строгости стиля. Но в музыковедческой литературе неоднократно отмечалась известная стилистическая пестрота ранних русских опер, сочетание в них двух легко различимых музыкально-языковых планов. Народная песня служила для обрисовки образов и сцен жанрово-бытового характера, там же, где композитор хотел отразить более глубокие личные переживания действующих лиц, он прибегал к общераспространенным средствам европейской музыки периода раннего классицизма.

Эта двойственность была преодолена только Глинкой, почти полностью отказавшимся от цитатного метода использования фольклора. С помощью одних фольклорных цитат или вкрапления отдельных народно-песенных оборотов в музыкальную ткань не мог быть создан такой величественный героический образ русского крестьянина, каким является глинкинский Сусанин.

Герцен писал, характеризуя состояние дворянского общества

und Harmonie“ entdeckte. Die Hauptaufgabe, die er in seiner Oper löste, war, in den Worten des Verfassers des Artikels, „den Volkscharakter der Russen“ auszudrücken (159, 163). Diese Formulierung steht in Verbindung mit Belinskis Definitionen von Nationalität: „die russische Sicht der Dinge“, „das Bewusstsein des Volkes“, „sein Geist und Leben“.

In der Zeit, in der sich die nationale russische Musikschule gerade zu formieren begann, hatte die Hinwendung zu Volksliedern eine fortschrittliche Bedeutung, und es ist kein Zufall, dass Werke wie M. I. Popows „Anjuta“ oder „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“ von den überzeugten Anhängern der klassizistischen Reinheit und Strenge des Stils angefeindet wurden. In der musikwissenschaftlichen Literatur wurde jedoch wiederholt auf die bekannte stilistische Vielfalt der frühen russischen Opern hingewiesen, die sich aus der Kombination zweier leicht zu unterscheidender musikalischer und sprachlicher Konzepte ergibt. Der Volksgesang diente dazu, Bilder und Szenen mit Genre- und Alltagscharakter zu umreißen, doch wenn der Komponist die tieferen persönlichen Gefühle der Figuren widerspiegeln wollte, griff er auf die üblichen Mittel der europäischen Musik der frühklassizistischen Periode zurück.

Diese Dualität wurde erst von Glinka überwunden, der die Zitierweise der Folklore fast vollständig aufgab. Das majestätische Heldenbild des russischen Bauern, wie Glinkas Sussanin, konnte nicht allein mit Hilfe von Folklorezitaten oder der Einarbeitung einzelner Volksliedwendungen in das musikalische Gewebe geschaffen werden.

Herzen schrieb, als er den Zustand der adligen Gesellschaft nach dem 14.

после 14 декабря 1825 года: «Под этим большим светом безучастно молчал большой мир народа... Его время не пришло» (80, 38). Глинка сумел чутким ухом гениального художника услышать этот «большой мир». Именно в этом высшее проявление народности глинки некого творчества, а не в том, много или мало использовано подлинных народных песен в его произведениях.

4.

Вторая четверть XIX века была эпохой утверждения реалистических принципов во всех видах русского искусства. Впереди в этом отношении шла литература. Высокие образцы реализма мы находим в творчестве Пушкина начиная с «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова», Гоголя, Крылова, Грибоедова, а затем молодых представителей «натуральной школы» — Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Тургенева, Григоровича, у которых он приобретает новое качество. В деятельности Белинского — страстного борца за правдивое, идейно устремленное искусство, тесно связанное с жизнью своего народа и передовыми интересами современности, реалистический метод отражения действительности получает глубокое теоретическое обоснование.

По реалистическому пути развивалось и творчество величайших русских композиторов этого времени — Глинка и Даргомыжского. В области изобразительного искусства реалистическое направление представлено было жанровой живописью учеников и последователей Венецианова, но подлинных высот достигает оно в

Dezember 1825 beschrieb: „Unter diesem großen Licht war die große Welt des Volkes still.... Ihre Zeit war noch nicht gekommen“ (80, 38). Glinka verstand es, diese „große Welt“ mit dem sensiblen Ohr eines genialen Künstlers zu hören. Dies ist der höchste Ausdruck von Glinkas Volkstümlichkeit einer gewissen Kreativität, nicht die Tatsache, ob er viele oder wenige authentische Volkslieder in seinen Werken verwendet hat.

4.

Das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts war die Epoche der Durchsetzung realistischer Prinzipien in allen Bereichen der russischen Kunst. Die Literatur war in dieser Hinsicht führend. Hohe Beispiele des Realismus finden wir in den Werken von Puschkin, beginnend mit „Eugen Onegin“ und „Boris Godunow“, Gogol, Krylow, Gribojedow, und dann die jungen Vertreter der „natürlichen Schule“ - Saltykow-Schtschedrin, Nekrassow, Turgenjew, Grigorowitsch, in denen es eine neue Qualität erwirbt. Im Werk von Belinski, einem leidenschaftlichen Kämpfer für eine wahrheitsgetreue, ideengeleitete Kunst, die eng mit dem Leben seines Volkes und den fortschrittlichen Interessen der Moderne verbunden ist, erhält die realistische Methode der Widerspiegelung der Wirklichkeit eine tiefe theoretische Rechtfertigung.

Auch das Werk der größten russischen Komponisten jener Zeit, Glinka und Dargomyschski, entwickelte sich in Richtung des Realismus. Auf dem Gebiet der bildenden Kunst wurde die realistische Tendenz durch die Genrebilder der Schüler und Anhänger von Wenezianow repräsentiert, aber sie erreicht ihren wahren Höhepunkt in den Werken so unterschiedlicher Künstler wie Fedotow und dem brillanten

работами столь разных художников, как Федотов к гениальный Александр Иванов Щепкин становится основоположником русского сценического реализма.

Наряду с реализмом, решительно утверждающим свою ведущую, главенствующую роль, в русской художественной культуре 30—40-х годов существовали и другие тенденции, между которыми складывались сложные отношения противоборства и взаимодействия. Если классицизм к этому времени уже в основном сдаёт свои позиции, сохраняя известное значение только в скульптуре и некоторых видах живописи, то романтизм продолжал жить и развиваться, давая ценные художественные плоды.

В 30-х годах находился еще в расцвете своего дарования основатель русской романтической поэзии Жуковский. В этом десятилетии были созданы многие из лучших его произведений, в том числе поэма «Ундина», эта «благоуханная, мелодическая и фантастическая повесть сердца», как охарактеризовал ее Белинский. Непримируемый противник романтизма, на протяжении многих лет выступавший с его резкой критикой и уже в первой большой программной статье «Литературные мечтания» провозгласивший «вечную память» как классицизму, так и романтизму, Белинский в более поздний период своей деятельности, когда реализм прочно утвердился в русской литературе, оценивал романтизм значительно более спокойно и объективно. В статьях о Пушкине великий критик признавал, что творчество Жуковского—не только «целый период нашей литературы», но и «целый период нравственного развития нашего общества» (43, 241). Там же он даёт одно из определений романтизма как поры «безотчетного стремления,

Alexander Iwanow Schtschepkin, dem Begründer des russischen Bühnenrealismus.

Neben dem Realismus, der seine führende und dominierende Rolle behauptete, gab es in der russischen Kunstkultur der 30-40er Jahre noch andere Strömungen, zwischen denen sich ein komplexes Verhältnis von Konfrontation und Interaktion entwickelte. Während der Klassizismus zu dieser Zeit seine Position bereits weitgehend aufgegeben hatte und nur noch in der Bildhauerei und einigen Arten der Malerei eine gewisse Bedeutung besaß, lebte und entwickelte sich die Romantik weiter und brachte wertvolle künstlerische Früchte hervor.

In den 30er Jahren war Schukowski, der Begründer der russischen romantischen Poesie, noch auf dem Höhepunkt seines Talents. In diesem Jahrzehnt entstanden viele seiner besten Werke, darunter das Gedicht „Undine“, diese „duftende, melodische und phantastische Erzählung des Herzens“, wie Belinski sie charakterisierte. Der unversöhnliche Gegner der Romantik, der viele Jahre lang mit seiner scharfen Kritik und schon im ersten großen Programmartikel „Literarische Träume“ das „ewige Gedächtnis“ als Klassizismus und Romantik proklamierte, beurteilte die Romantik in der späteren Periode seines Schaffens, als sich der Realismus in der russischen Literatur fest etabliert hatte, viel gelassener und objektiver. In seinen Artikeln über Puschkin erkannte der große Kritiker an, dass Schukowskis Werk nicht nur „die ganze Periode unserer Literatur“, sondern auch „die ganze Periode der moralischen Entwicklung unserer Gesellschaft“ darstellt (43, 241). Er gibt auch eine der Definitionen der Romantik als eine Periode des „unberechenbaren Strebens, der unberechenbaren Angst“

безотчетной тревоги» в жизни человека и общества.

Некоторые произведения романтиков, наиболее ярко отразившие умонастроения эпохи вызывали широкий общественный резонанс. Такова картина Брюллова «Последний день Помпеи», соединяющая яркую романтическую живописность и драматизм с не вполне еще преодоленными элементами классицистской условности. Гоголь, посвятивший специальную статью этому произведению, писал: «Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою» (95, 109).

Продолжала развиваться в 30-х годах линия романтизма активного, протестующего, связанного с декабристской традицией. В поэзии она представлена творчеством А. И. Полежаева, который за свои смелые вольнолюбивые стихи был отдан Николаем I в солдаты и умер на тридцать пятом году от разившейся у него чахотки; в прозе — повестями и рассказами декабриста А. А. Бестужева-Марлинского, после нескольких лет ссылки переведенного солдатом на Кавказ, где он погиб в бою. Несмотря на ходульность образов и порой излишнюю цветистость языка, произведения Марлинского привлекали романтикой подвига и самопожертвования во имя добра и справедливости. Его герои — сильные бесстрашные люди, воодушевленные высокими гуманистическими и патриотическими идеалами, смело восстающие против всех форм угнетения человеческой личности.

им Leben der Menschen und der Gesellschaft.

Einige Werke der Romantiker, die am lebhaftesten spiegeln die Mentalität der Epoche verursacht eine breite öffentliche Resonanz. So das Gemälde von Brjullow „Der letzte Tag von Pompeji“, das eine helle romantische Pittoreske und Dramatik mit noch nicht ganz überwundenen Elementen der klassizistischen Konventionalität verbindet. Gogol, der einen speziellen Artikel zu diesem Werk verfasste, schrieb: „Sein Gedanke gehört absolut zum Geschmack unseres Jahrhunderts, das im Allgemeinen, als ob es seine eigene schreckliche Zersplitterung fühlte, dazu neigt, alle Phänomene zu gemeinsamen Gruppen zusammenzufassen und starke, von der ganzen Masse empfundene Krisen zu wählen“ (95, 109).

Die Linie der aktiven, protestierenden Romantik, die an die dekabristische Tradition anknüpft, entwickelt sich in den 30er Jahren weiter. In der Poesie wird sie durch das Werk von A. I. Poleschajew vertreten, der für seine mutigen, freiheitsliebenden Gedichte von Nikolaus I. zu den Soldaten gegeben wurde und im fünfunddreißigsten Jahr an einer bei ihm aufgetretenen Schwindsucht starb; in der Prosa - Novellen und Erzählungen des Dekabristen A. A. Bestuschew-Marlinski, der nach mehreren Jahren des Exils als Soldat in den Kaukasus versetzt wurde, wo er im Kampf fiel. Trotz der Schwülstigkeit der Bilder und der manchmal übertriebenen Blumigkeit der Sprache zogen Marlinskis Werke die Romantik des Kampfes und der Selbstaufopferung im Namen des Guten und der Gerechtigkeit an. Seine Helden sind starke, furchtlose Menschen, die von hohen humanistischen und patriotischen Idealen beseelt sind und sich mutig gegen alle Formen der Unterdrückung der menschlichen Person auflehnen.

Это протестующее начало с особой силой звучит в поэзии Лермонтова, проникнутой тоской по идеалу и мятежным стремлением разорвать оковы, стесняющие свободу человеческого чувства. Не находя в окружавшей его мрачной действительности примеров подлинного высокого героизма, он создавал в своих поэмах образы гордых вольнолюбивых людей, обладающих непреклонной волей и мужеством.

Проблема личной свободы, избавления от всякого рода условностей и ограничений, препятствующих всестороннему раскрытию человеком всего богатства и красоты своего внутреннего мира, была одной из центральных для романтизма. Отсюда высокая интенсивность душевного переживания в творчестве большинства художников романтического направления. Гоголь отмечал, что в картинах Брюллова «является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей натуры» (95, 111). Это замечание можно распространить и на многие произведения романтической поэзии, драматургии, музыки.

Романтизм обогатил выразительные средства искусства, открыв перед различными его видами новые возможности психологической нюансировки, передачи тонких оттенков и градаций человеческого чувства. Характеризуя стиль русской романтической прозы 30-х годов, В. В. Виноградов писал: «В романтическом стиле создались новые формы литературной фразеологии, синтаксиса, приспособленные для выражения сложных идей и чувств свободно мыслящей личности, новые приемы изображения характера, обновлялся лексикон классической школы, умиравшей от анемии» (73, 523).

Dieser protestierende Anfang klingt in Lermontows Poesie mit besonderer Kraft, durchdrungen von der Sehnsucht nach dem Ideal und dem rebellischen Wunsch, die Fesseln zu sprengen, die die Freiheit der menschlichen Gefühle einschränken. Da er in der ihn umgebenden düsteren Wirklichkeit keine Beispiele für wahres, hohes Heldentum fand, schuf er in seinen Gedichten Bilder von stolzen, freiheitsliebenden Menschen mit unbeugsamem Willen und Mut.

Das Problem der persönlichen Freiheit, der Befreiung von allen Arten von Konventionen und Beschränkungen, die den Menschen daran hindern, den Reichtum und die Schönheit seiner inneren Welt voll zu entfalten, war eines der zentralen Themen der Romantik. Daher die hohe Intensität der geistigen Erfahrung in den Werken der meisten Künstler der romantischen Richtung. Gogol bemerkte, dass in Brjullows Gemälden „der Mensch in seiner ganzen Schönheit, in der höchsten Eleganz seines Wesens zu erscheinen vermag“ (95, 111). Diese Bemerkung lässt sich auf viele Werke der romantischen Poesie, des Dramas und der Musik übertragen.

Die Romantik bereicherte die Ausdrucksmittel der Kunst und eröffnete für ihre verschiedenen Arten neue Möglichkeiten der psychologischen Nuancierung, der Übertragung feiner Schattierungen und Abstufungen menschlicher Gefühle. W. W. Winogradow charakterisierte den Stil der russischen romantischen Prosa der 30er Jahre: „Der romantische Stil schuf neue Formen der literarischen Phraseologie, der Syntax, die geeignet waren, komplexe Ideen und Gefühle einer frei denkenden Persönlichkeit auszudrücken, neue Methoden der Charakterdarstellung, aktualisierte das Vokabular der klassischen Schule, die an Anämie starb“ (73, 523).

Романтические тенденции преобладают и в творчестве многих русских композиторов 30-х, а отчасти и 40-х годов. Ярко выражены они у Алябьева, соприкасавшегося в некоторых своих произведениях с Бестужевым-Марлинским. Помимо небольших произведений камерного вокального жанра на слова этого писателя, Алябьевым была написана опера «Аммалат-бек» по одной из самых популярных его повестей из эпохи борьбы России за покорение горских племен Кавказа. Тяготение к романтизированным образам кавказской природы и быта Алябьев разделял и со многими другими русскими писателями и поэтами той поры, включая Пушкина и Лермонтова. Однако романтический строй алябьевского творчества проявляется не только в этом, но и в общем патетически взволнованном тоне, приемах живописно-кolorистической характеристики образов и, в частности, необычных, ярко экспрессивных гармонических оборотах.

Мы уже говорили о связях Верстовского с романтической поэзией Жуковского и романтикой далекого исторического прошлого своей родины, привлекавшей некоторых русских писателей и драматургов во второй четверти XIX века. В своих операх Верстовский под известным влиянием немецкого оперного романтизма вводит новые для русской музыки средства обрисовки мрачно-фантастических сцен, сопоставляемых с живыми и яркими картинами народного быта.

Через стадию романтизма прошел и Глинка, говоривший сам о своем увлечении в годы молодости поэзией Жуковского, на слова которого написан ряд его ранних романсов, Романтическим мироощущением проникнуты и образы солнечной Италии или рыцарственной Испании в

Romantische Tendenzen sind auch im Werk vieler russischer Komponisten der 30er und teilweise der 40er Jahre vorherrschend. Sie kommen deutlich bei Aljabjew zum Ausdruck, der in einigen seiner Werke mit Bestuschew-Marlinski in Berührung kam. Neben kleinen Kammermusikwerken nach Texten dieses Schriftstellers schrieb Aljabjew die Oper „Ammalat Bek“ nach einem seiner populärsten Romane aus der Zeit des Kampfes Russlands um die Eroberung der Bergstämme des Kaukasus. Aljabjew teilte mit vielen anderen russischen Schriftstellern und Dichtern seiner Zeit, darunter Puschkina und Lermontow, die Vorliebe für romantische Darstellungen der kaukasischen Natur und des Lebens. Die romantische Struktur von Aljabjews Werk zeigt sich jedoch nicht nur darin, sondern auch im allgemeinen pathetisch aufgewühlten Tonfall, in den Techniken der bildlichen und koloristischen Charakterisierung der Bilder und insbesondere in den ungewöhnlichen, lebhaft ausdrucksstarken harmonischen Wendungen.

Wir haben bereits Werstowskis Verbindungen zur romantischen Poesie Schukowskis und zur Romantik der fernen historischen Vergangenheit seiner Heimat erwähnt, die einige russische Schriftsteller und Dramatiker im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts anzogen. In seinen Opern führte Werstowski unter dem bekannten Einfluss der deutschen Opernromantik für die russische Musik neue Mittel zur Darstellung düsterer Phantasieszenen ein, denen lebendige und anschauliche Bilder des Volkslebens gegenübergestellt wurden.

Auch Glinka durchlief die Phase der Romantik und sprach selbst davon, dass er in seiner Jugend von der Poesie Schukowskis fasziniert war, auf dessen Worte einige seiner frühen Romanzen zurückgehen. Die Bilder des sonnigen Italiens oder des ritterlichen Spaniens in Glinkas Werken der frühen 30er Jahre

произведениях Глинки начала 30-х годов. И характерно, что к Пушкину (если не считать одного из «испанских» романсов «Я здесь, Ииезилья») он обращается в своем камерном вокальном творчестве только в послесусанинский период, когда созрел и вынашивался замысел монументальной эпической оперы «Руслан и Людмила», также вдохновленной пушкинским гением.

Даргомыжский, провозглашавший позже истину жизни своим высшим творческим идеалом («Хочу правды в музыке»), обращается в конце 30-х годов к типично романтическому сюжету, создавая оперу «Эсмеральда» по роману В. Гюго «Собор Парижской богородицы». Этот выбор был далеко не случайным. Имя Гюго становится знаменем того бурного «неистового» романтизма, родиной которого была послереволюционная Франция и который во многом отличался от пассивно-созерцательного, склонного к мечтательности и уходу в мир фантастических вымыслов немецкого романтизма.

Романтизм не только противостоял реализму, но во многих отношениях и подготовил расцвет реалистического искусства в России начиная со второй четверти XIX века. Упорная и непримиримая борьба Белинского с романтизмом направлялась главным образом против тех его эпигонских проявлений, которые сам критик называл «риторической поэзией», а Тургенев позже окрестил «ложновеличавой школой». Но даже в пору самых ожесточенных схваток в борьбе за реалистический путь развития отечественной литературы Белинский не отрицал ценных сторон романтического искусства. В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» он писал, заменяя термины романтизм и реализм определением «идеальная и реальная поэзия»:

сind von einer romantischen Weltansicht durchdrungen. Und es ist bezeichnend, dass er sich in seinem kammermusikalischen Vokalwerk nur in der Zeit nach Sussanin an Puschkin wendet (wenn man einen der „spanischen“ Romanzen „Ich bin hier, lejesilla“ nicht mitzählt), als die Idee der monumentalen epischen Oper „Ruслан und Ljudmila“ reifte und ausgearbeitet wurde, die ebenfalls vom Genie Puschkins inspiriert war.

Dargomyschski, der später die Wahrheit des Lebens als sein höchstes schöpferisches Ideal proklamierte („Ich will Wahrheit in der Musik“), wandte sich Ende der 30er Jahre einem typisch romantischen Thema zu und schuf die Oper „Esmeralda“, die auf V. Hugos Roman „Les Misérables de Paris“ basiert. Diese Wahl war alles andere als zufällig. Hugos Name wird zum Banner jener stürmischen, „wütenden“ Romantik, deren Geburtsort das nachrevolutionäre Frankreich war und die sich in vielerlei Hinsicht von der passiven, kontemplativen, zum Träumen und zum Rückzug in die Welt der phantastischen Fiktionen neigenden deutschen Romantik unterschied.

Die Romantik stand nicht nur im Gegensatz zum Realismus, sondern bereitete in vielerlei Hinsicht die Blüte der realistischen Kunst in Russland ab dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts vor. Belinskis hartnäckiger und unversöhnlicher Kampf mit der Romantik richtete sich vor allem gegen deren epigonale Erscheinungsformen, die der Kritiker selbst als „rhetorische Poesie“ bezeichnete, und die Turgenjew später als „falsch-heroische Schule“ bezeichnete. Aber selbst zur Zeit der heftigsten Auseinandersetzungen im Kampf um den realistischen Entwicklungsweg der russischen Literatur leugnete Belinski nicht die wertvollen Aspekte der romantischen Kunst. In dem Artikel „Über die russische Erzählung und die Romane von Herrn Gogol“ schrieb er und

«Впрочем, есть точки соприкосновения, в которых сходятся и сливаются эти два элемента поэзии. Сюда должно отнести, во-первых, поэмы Байрона, Пушкина, Мицкевича, эти поэмы, в которых жизнь человеческая представляется, сколько возможно, в истине, но только в самые торжественнейшие свои проявления, в самые лирические свои минуты...» (35, 269).

Подобное же слияние «идеального» и «реального», говоря словами Белинского, характерно и для творчества Глинки. Свойственное ему глубокое реалистическое постижение жизни не исключает элементов романтической приподнятости и одухотворенности в обрисовке образов. О созданном Глинкой реалистическом образе Сусанина можно было бы сказать, как и о многих героях Байрона или Пушкина, что он показан в торжественнейший момент своей жизни. И в то же время вся музыка Глинки проникнута глубоко волнующим задушевым лиризмом.

5.

Музыка в рассматриваемую пору занимала большое и важное место в культурных интересах русского общества. Горячими ее любителями и поклонниками были многие выдающиеся отечественные писатели, живописцы, актеры, деятели науки и просвещения. В произведениях Пушкина, Лермонтова, Кольцова мы нередко находим отзвуки их музыкальных впечатлений. Широчайшее развитие получает домашнее любительское музицирование в самых разнообразных видах и формах.

ersetzte die Begriffe Romantik und Realismus durch die Definition von „idealer und realer Poesie“: „Es gibt jedoch Berührungspunkte, in denen diese beiden Elemente der Poesie konvergieren und verschmelzen. Dazu gehören in erster Linie die Gedichte von Byron, Puschkin, Mizkewitsch, diese Gedichte, in denen das menschliche Leben so weit wie möglich in Wahrheit dargestellt wird, aber nur in seinen feierlichsten Erscheinungsformen, in seinen lyrischsten Momenten...“ (35, 269).

Eine ähnliche Verschmelzung des „Idealen“ und des „Realen“, wie Belinski sagt, ist für Glinkas Werk charakteristisch. Sein tiefes realistisches Verständnis des Lebens schließt Elemente der romantischen Überhöhung und Vergeistigung in der Darstellung von Bildern nicht aus. Von dem realistischen Bild Sussanins, das Glinka wie von vielen Helden Byrons oder Puschkins geschaffen hat, könnte man sagen, dass er im feierlichsten Augenblick seines Lebens gezeigt wird. Gleichzeitig ist Glinkas gesamte Musik von einer tief bewegenden, seelenvollen Lyrik durchdrungen.

5.

Die Musik nahm zu der fraglichen Zeit einen großen und wichtigen Platz in den kulturellen Interessen der russischen Gesellschaft ein. Viele herausragende russische Schriftsteller, Maler, Schauspieler, Wissenschaftler und Pädagogen waren glühende Liebhaber und Bewunderer der Musik. In den Werken von Puschkin, Lermontow und Kolzow finden wir oft Anklänge an ihre musikalischen Eindrücke. Am weitesten entwickelt ist die Amateurmusik in den verschiedensten Arten und Formen.

Именно на любителя — певца, пианиста или гитариста — рассчитаны издававшиеся в большом количестве популярные сборники, музыкальные альбомы и журналы, репертуар которых дает нам возможность судить о том, что было наиболее широко распространено в быту. Составителями таких сборников бывали самые крупные композиторы того времени — Глинка, Верстовский, Алябьев, Варламов. Здесь мы находим их собственные романсы, обработки народных песен, водевильные куплеты, отрывки из опер, пользовавшихся успехом у русской публики, а также несложные танцевальные пьесы, вариации на народные темы, по иногда ветре чаются и Моцарт, и Бетховен, и даже Бах³.

³ См. описание музыкальных альбомов, сборников и нот в литературных альманахах за 1823—1854 годы в кн.: 76, 182—204.

С 1842 года композитор и нотоиздатель М. И. Бернадт выпускал ежемесячный музыкальный журнал «Нувеллист», в котором помещались наряду с виртуозными транскрипциями Тальберта и других отдельные сочинения Мендельсона, Шопена, Листа.

Обычный репертуар подобного рода изданий отражал средний, так сказать, «массовый» уровень домашнего музицирования. Но серьезные любители обращались и к гораздо более сложным образцам музыкальной литературы. Так, в столичных нотных магазинах можно было приобрести все симфонии Бетховена в четырех-ручьем переложении для фортепиано, о чем свидетельствуют печатные нотные каталоги того времени. Когда В. Ф. Одоевский в связи с предстоящим исполнением Девятой симфонии Бетховена в концерте Петербургского

Für die Amateure - Sänger, Pianisten oder Gitarristen - wurden populäre Sammlungen, Musikalben und Zeitschriften in großer Zahl herausgegeben, deren Repertoire uns die Möglichkeit gibt, zu beurteilen, was im Alltag am meisten verbreitet war. Solche Sammlungen wurden von den bedeutendsten Komponisten der damaligen Zeit - Glinka, Werstowski, Aljabjew und Warlamow - zusammengestellt. Hier finden wir ihre eigenen Romanzen, Bearbeitungen von Volksliedern, Vaudeville-Couplets, Auszüge aus Opern, die beim russischen Publikum Erfolg hatten, sowie einfache Tanzstücke und Variationen über volkstümliche Themen, die manchmal auch von Mozart, Beethoven und sogar Bach³ behandelt werden.

³ Siehe die Beschreibung von Musikalben, Sammlungen und Noten in literarischen Almanachen für die Jahre 1823-1854 im Buch: 76, 182-204.

Ab 1842 gab der Komponist und Musikverleger M. I. Bernard eine monatliche Musikzeitschrift namens „Nouvellist“ heraus, die neben den virtuosen Transkriptionen von Talbert und anderen auch einzelne Werke von Mendelssohn, Chopin und Liszt enthielt.

Das übliche Repertoire solcher Veröffentlichungen entsprach dem durchschnittlichen, sozusagen „massenhaften“ Niveau des häuslichen Musizierens. Aber auch ernsthafte Amateure wandten sich weitaus komplexeren Beispielen der Musikkultur zu. In den Notenläden der Hauptstadt konnte man zum Beispiel alle Sinfonien Beethovens in einer viermanualigen Bearbeitung für Klavier kaufen, wie aus den gedruckten Notenkatalogen jener Zeit hervorgeht. Als W. F. Odojewski im Zusammenhang mit der bevorstehenden Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie bei

филармонического общества рекомендовал слушателям заранее познакомиться с этим произведением если не по партитуре, то «хотя[бы] в фортепианном и довольно плохом переложении г. Черни» (180, 113), он мог быть уверен, что оно доступно для всех желающих.

Несмотря на значительный рост концертной жизни в 30—40-х годах, ее масштабы оставались все еще ограниченными, недостаточно разнообразным был и репертуар публичных концертов. Гастролировавшие в России иностранные исполнители-солисты заполняли программы своих выступлений преимущественно собственными сочинениями, рассчитанными на демонстрацию своего виртуозного мастерства. Более содержательные концерты с серьезным классическим репертуаром были в то время сравнительно редким явлением.

Новое находило поддержку главным образом в кружках и салонах, где встречались люди интеллектуальных профессий, объединяемые общностью высоких духовных стремлений. Только в 60-х годах, когда главной силой общественного прогресса становится разночинец и в культурную жизнь вовлекаются более широкие слои населения, эта кружковая форма общения утрачивает былое значение. В. А. Соллогуб писал в 1869 году: «В этих домах ученые и мыслители, поэты и художники были не в гостях, а у себя дома; они чувствовали себя как в родимом гнезде... Теперь подобные средоточия, может быть, более не нужны. Представители движения в науке и искусстве размножились: они уже образуют не кружок, а стихию» (250, 90—91).

Мы располагаем достаточным мемуарным и другим

одним концертом der St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft empfahl, dieses Werk, wenn schon nicht aus der Partitur, so doch „wenigstens in einer klaviermäßigen und ziemlich schlechten Bearbeitung von Herrn Tscherny“ (180, 113) kennenzulernen, konnte er sicher sein, dass es allen, die es hören wollten, zur Verfügung stand.

Trotz des erheblichen Wachstums des Konzertlebens in den 30er - 40er Jahren blieben seine Maßstäbe immer noch begrenzt, und das Repertoire der öffentlichen Konzerte war nicht ausreichend vielfältig. Internationale Solisten, die in Russland gastierten, füllten ihre Auftrittsprogramme hauptsächlich mit eigenen Kompositionen, die auf die Demonstration ihres virtuosen Könnens ausgerichtet waren. Mehr Inhalt bietende Konzerte mit ernsthaftem klassischem Repertoire waren zu dieser Zeit ein vergleichsweise seltenes Phänomen.

Das Neue fand vor allem in Zirkeln und Salons Unterstützung, wo sich Menschen mit intellektuellen Berufen trafen, die durch die Gemeinsamkeit hoher geistiger Bestrebungen verbunden waren. Erst in den 60er Jahren, als die wichtigste Kraft des gesellschaftlichen Fortschritts die Dissidenten wurden und ein breiterer Teil der Bevölkerung am kulturellen Leben teilnahm, verlor diese zirkuläre Form der Kommunikation ihre frühere Bedeutung. W.A. Sollogub schrieb 1869: „In diesen Häusern waren Wissenschaftler und Denker, Dichter und Künstler keine Gäste, sondern zu Hause; sie fühlten sich wie in ihrem heimatlichen Nest... Heute sind solche Zentren vielleicht nicht mehr nötig. Die Vertreter der Bewegung in Wissenschaft und Kunst haben sich vervielfacht: sie bilden nicht mehr einen Kreis, sondern ein Element“ (250, 90-91).

Wir verfügen über genügend Memoiren und anderes dokumentarisches

документальным материалом, позволяющим судить о степени увлечения музыкой и о характере музыкальных интересов русского общества в первой половине XIX столетия. Появился и ряд исследований, посвященных тем или иным сторонам этого вопроса ⁴.

⁴ Одно из первых исследований этой темы принадлежит Асафьеву. Им был задуман в свое время цикл очерков «Музыка в кружках русских интеллигентов 20—40-х годов» как материал к «изучению эволюции музыкальных вкусов в среде русской интеллигенции XIX века». Из этого цикла получил осуществление только один небольшой этюд, посвященный памяти Шуберта и Станкевича, «как одного из верных поклонников романтической шубертовской лирики в России» (24).

Кружки, являвшиеся своего рода очагами любительского музицирования, были различными и по составу посетителей и по тому, какого рода музыка звучала в них. О. Е. Левашева в специальном исследовании о музыке в литературном кружке А. А. Дельвига пишет: «Это был свободный Союз литераторов и музыкантов—одно из тех замечательных литературно-музыкальных содружеств, которыми в эпоху декабризма жило и двигалось вперед русское искусство. Это была та среда, где созревало и развивалось дарование молодого Глинки и где так много музыкальных впечатлений, в непосредственной общении с музыкантами, написал Пушкин. Приоритет поэзии, литературы над музыкой в дружке Дельвига, конечно, бесспорен» (141, 333).

Занятия музыкой в этом и аналогичных ему кружках сводились к

Material, um den Grad der Musikbegeisterung und die Art der musikalischen Interessen der russischen Gesellschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beurteilen. Es sind auch mehrere Studien erschienen, die sich mit verschiedenen Aspekten dieses Themas befassen ⁴.

⁴ Eine der ersten Studien zu diesem Thema stammt von Asafjew. Er konzipierte eine Reihe von Aufsätzen „Musik in den Kreisen der russischen Intellektuellen der 20-40er Jahre“ als Material für „die Untersuchung der Entwicklung des Musikgeschmacks unter der russischen Intelligenz des 19. Jahrhunderts“. Von diesem Zyklus wurde nur eine kleine Skizze realisiert, die dem Andenken an Schubert und Stankewitsch, „als einem der treuen Verehrer der romantischen Schubertschen Lyrik in Russland“ (24), gewidmet ist.

Die Zirkel, die eine Art Brutstätte des Amateurmusizierens darstellten, unterschieden sich hinsichtlich der Zusammensetzung der Besucher und der Art der Musik, die in ihnen gespielt wurde. O. J. Lewaschewa schreibt in einer speziellen Studie über die Musik im Literaturzirkel A. A. Delwig: „Es war ein freier Zusammenschluss von Schriftstellern und Musikern - eines jener wunderbaren literarischen und musikalischen Gemeinwesen, die in der Ära der Dekabristen die russische Kunst belebten und voranbrachten. Es war die Umgebung, in der das Talent des jungen Glinka reifte und sich entwickelte, und in der Puschkina so viele musikalische Impressionen im direkten Dialog mit Musikern schrieb. Der Vorrang der Poesie und Literatur vor der Musik ist bei Delwigs Freund natürlich unbestreitbar“ (141, 333).

Die Musik beschränkte sich in diesem und ähnlichen Kreisen auf den Vortrag

исполнению песен и романсов самими их участниками под аккомпанемент фортепиано или гитары. Но были кружки и иного рода, где музыка занимала если не первенствующее, то во всяком лучае равноправное с поэзией место.

Заметным явлением в культурной жизни Москвы 20-х годов стали вечера в доме З. А. Волконской — одной из самых разносторонне одаренных и высокообразованных женщин своего времени⁵.

⁵ См. т. 4 настоящего издания, с. 278. *(номер страницы относится только к оригинальному изданию)*

Память о блестящих собраниях в доме Волконской сохранялась и после того, как она в 1829 году покинула родину. Обозреватель одного из московских журналов в отчете о любительском оперном спектакле, данном в 1836 году с благотворительной целью, писал: «С того времени, как известная особа, распространившая любовь к музыке, уехала в Италию, мы не видели такого щелища». Любопытны рассуждения о роли музыки в обществе, в которые пускается далее автор цитированного отчета: «Искусство, процветая в обществе, сохраняет достоинство своего независимого ьлагородного характера, оно имеет счастье никогда не нисходить ш» ремесла. И что лучше может украсить жизнь светскую, наполнить ее пустые минуты, как не это безотчетное, чистое наслаждение искусством»⁶.

⁶ «Московский наблюдатель», 1836, кн. 2, с. 365—366.

Здесь ясно выражен аристократический взгляд на искусство км к на средство заполнения досуга. Совершенно иное отношение к нему складывается в

von Liedern und Romanzen durch die Teilnehmer selbst, begleitet von Klavier oder Gitarre. Aber es gab auch andere Zirkel, in denen die Musik, wenn nicht an erster Stelle, so doch gleichberechtigt mit der Poesie stand.

Ein bemerkenswertes Phänomen im kulturellen Leben Moskaus in den 20er Jahren waren die Abende im Haus von S. A. Wolkonskaja, einer der vielseitig begabten und hoch gebildeten Frauen ihrer Zeit⁵.

⁵ Siehe Bd. 4 der vorliegenden Ausgabe, S. 278. *(die Seitenzahl gilt nur für die Originalausgabe)*

Die Erinnerung an die glanzvollen Zusammenkünfte in Wolkonskajas Haus blieb auch nach ihrem Weggang aus der Heimat im Jahr 1829 bestehen. Der Rezensent einer Moskauer Zeitschrift schrieb in einem Bericht über eine Amateur-Opernaufführung im Jahr 1836, die mit einem Wohltätigkeitsfest verbunden war: „Seit der Zeit, als eine berühmte Person, die die Liebe zur Musik verbreitete, nach Italien ging, haben wir eine solche Lücke nicht mehr gesehen.“ Kuriose Spekulationen über die Rolle der Musik in der Gesellschaft, in denen der Autor des zitierten Berichts weiter ausführt: „Die Kunst, die in der Gesellschaft gedeiht, bewahrt die Würde ihres eigenständigen, edlen Charakters, sie hat das Glück, niemals zum Handwerk herabzusteigen“. Und was gibt es Besseres, um das Leben des Weltlichen zu erhellen, um seine leeren Momente zu füllen, als dieser unberechenbare, reine Kunstgenuss“⁶.

⁶ „Moskauer Beobachter“, 1836, Buch 2, S. 365-366.

Die aristokratische Auffassung von Kunst als Mittel zur Freizeitgestaltung kommt hier deutlich zum Ausdruck. In den literarischen und philosophischen Kreisen der fortgeschrittenen Moskauer

литературно-философских кружках передовой московской молодежи 30-х годов. Герцен писал в своей мемуарной книге «Былое и думы»: «Философия музыки была на первом плане. Разумеется, об Россини и не говорили, к Моцарту были снисходительны, хотя и не находили его детским и бледным, зато производили философские следствия над каждым аккордом Бетховена и очень уважали Шуберта, не столько, думаю, за его превосходные напевы, сколько за то, что он брал философские и мы для них, как „Всемогущество божие“, „Атлас“» (80, 20).

Известна страстная романтическая увлеченность музыкой ближайшего друга Герцена Н. П. Огарева, который даже думал одно время избрать ее своей профессией и сочинил некоторое количество музыкальных произведений (см.: 122). Но особенно важную роль играла музыка в жизни Н. В. Станкевича — одной из интереснейших личностей среди московской интеллигенции 30-х годов. Не оставив никакого «вещественного» следа своей деятельности ни как писатель, ни как публицист, ни как ученый, он тем не менее оказал заметное влияние на многих деятелей русской культуры. Герцен писал: «Станкевич, тоже один из праздных людей, ничего не совершивших, был первый последователь Гегеля и кругу московской молодежи. Он изучил немецкую философию глубоко и эстетически; одаренный необыкновенными способностями, он увлек большой круг друзей в свое любимое занятие. Круг этот чрезвычайно замечателен, из него вышла целая фаланга ученых, литераторов и профессоров, в числе которых были Белинский, Бакунин, Грановский» (80, 17).

Наряду с философией Станкевич питал неизменный глубокий интерес к

Юugend der 30er Jahre bildet sich eine ganz andere Einstellung dazu heraus. Herzen schrieb in seinen Memoiren „Vergangenheit und Gedanken“: „Die Philosophie der Musik stand im Vordergrund. Natürlich sprachen sie nicht über Rossini; sie waren nachsichtig gegenüber Mozart, obwohl sie ihn nicht kindisch und blass fanden, aber sie stellten philosophische Nachforschungen über jeden Akkord Beethovens an und respektierten Schubert sehr, nicht so sehr, denke ich, für seine ausgezeichneten Melodien, sondern für die Tatsache, dass er philosophische und wir für sie, wie ‚Die Allmacht Gottes‘, „Atlas“ (80, 20) nahm.

Der engste Freund von Herzen, N. P. Ogarew, ist als leidenschaftlicher Musikromantiker bekannt; er dachte sogar einmal daran, sie zu seinem Beruf zu machen, und komponierte eine Reihe musikalischer Werke (siehe: 122). Eine besonders wichtige Rolle spielte die Musik jedoch im Leben von N. W. Stankewitsch, einer der interessantesten Persönlichkeiten der Moskauer Intelligenz der 30er Jahre. Obwohl er weder als Schriftsteller, noch als Publizist, noch als Wissenschaftler „materielle“ Spuren hinterließ, hatte er doch einen spürbaren Einfluss auf viele Persönlichkeiten der russischen Kultur. Herzen schrieb: „Stankewitsch, der auch zu den Müßiggängern gehörte, die nichts taten, war der erste Anhänger Hegels und des Kreises der Moskauer Jugend. Er studierte die deutsche Philosophie tiefgründig und ästhetisch; begabt mit außergewöhnlichen Fähigkeiten, zog er einen großen Freundeskreis in seine Lieblingsbeschäftigung hinein. Dieser Kreis ist äußerst bemerkenswert; aus ihm ging eine ganze Phalanx von Gelehrten, Schriftstellern und Professoren hervor, darunter Belinski, Bakunin und Granowski“ (80, 17).

Neben der Philosophie hatte Stankewitsch auch ein tiefes Interesse

поэзии и музыке. Любовь к музыке, возникшая у Станкевича уже в детские годы⁷, в дальнейшем поддерживалась знакомством с такими людьми, как Н. А. Мельгунов или автор одной из лучших статей об «Иване Сусанине» Глинки Я. М. Неверов, ставший одним из ближайших его друзей.

⁷ Он обучался игре на фортепиано у популярного московского пианиста, композитора и педагога Ф. К. Гебеля.

В свою очередь Станкевич сумел заразить этой своей страстью даже Белинского, который не отличался особой музыкальностью и сам признавался, что с трудом запоминает слышанное.

Преклоняясь перед гением Бетховена, Станкевич высоко ценил и Моцарта. Во время тяжелой болезни он писал Неверову: «Моцартов Дон-Жуан подкрепляет и утешает меня больше всего» (255, 304). Делясь впечатлением от виденного им спектакля, Станкевич особенно восхищается сценой гибели Дон-Жуана: «Чудная музыка, раздирающая душу беспрестанными диссонансами...» (255, 310). В том же письме он сообщает, что написал статью о «Дон-Жуане», но остался недоволен ею и уничтожил свою рукопись.

Новым увлечением Станкевича в середине 30-х годов становится вокальная лирика Шуберта. В неописуемый восторг приходит он от «Лесного царя», ноты которого случайно попали к нему в руки в 1835 году: «Я попробовал и чуть не сошел с ума! Иначе, кажется, нельзя было выразить это фантастическое, прекрасное чувство, которое охватывает душу как лесной царь младенца при чтении этой баллады» (255, 310). Из того же письма мы узнаем, что Станкевич переписал

an Poesie und Musik. Stankewitschs Liebe zur Musik, die in seiner Kindheit entstand⁷, wurde durch seine Bekanntschaft mit Menschen wie N. A. Melgunow oder dem Autor eines der besten Artikel über Glinkas „Iwan Sussanin“, J. M. Newerow, der einer seiner engsten Freunde wurde, weiter gefördert.

⁷ Er studierte Klavier bei dem bekannten Moskauer Pianisten, Komponisten und Lehrer F. K. Gebel.

Stankewitsch wiederum gelang es, sogar Belinski anzustecken, der nicht besonders musikalisch war und selbst zugab, dass er sich kaum an das Gehörte erinnern konnte.

Stankewitsch, der das Genie Beethovens verehrte, schätzte auch Mozart sehr. Während einer schweren Krankheit schrieb er an Newerow: „Mozarts Don Giovanni stärkt und tröstet mich am meisten“ (255, 304). Stankewitsch schildert seine Eindrücke von der Aufführung, die er gesehen hatte, und bewundert besonders die Todesszene von Don Giovanni: „Wunderbare Musik, die die Seele mit unaufhörlichen Dissonanzen zerreißt...“ (255, 310). Im selben Brief berichtet er, dass er einen Artikel über „Don Giovanni“ geschrieben hat, mit diesem aber unzufrieden war und sein Manuskript vernichtet hat.

Stankewitschs neue Leidenschaft Mitte der 30er Jahre ist Schuberts Vokallyrik. Unbeschreiblich begeistert war er vom „Erlkönig“, dessen Noten ihm 1835 zufällig in die Hände fielen: „Ich habe es versucht und bin fast verrückt geworden! Anders, so scheint es, konnte man dieses phantastische, schöne Gefühl nicht ausdrücken, das die Seele wie der Erlkönig des Kindes bei der Lektüre dieser Ballade erfasst“ (255, 310). Aus demselben Brief erfahren wir, dass Stankewitsch Schuberts Ballade transkribiert und an

балладу Шуберта и послал ее московскому семейству Бееровых, где часто собиралась молодежь для совместного музицирования.

Асафьев предполагает, что «именно к этому времени (начало 1835) следует отнести начало ознакомления музицирующей московской интеллигенции с песнями Шуберта» (24, 8). В ближайшие последующие годы это знакомство расширялось и увлечение, шубертовской вокальной лирикой все сильнее захватывало романтически настроенных любителей музыки. В письме от 3 марта 1837 года Станкевич обращается к Неверову с вопросом: «Не услышишь ли что-нибудь из «Schwanengesang» Шуберта? Это сочинения, изданные по смерти его. Может быть, Одоевский споет тебе их...» (255, 372). По-видимому, Одоевский разделял увлечение Шубертом с молодыми московскими энтузиастами.

Еженедельные «субботы» Одоевского, начинающиеся в 30-х годах в Петербурге, а затем, после его переезда в Москву, продолжавшиеся, хотя и в другом составе, до конца 60-х годов, привлекали широкий круг писателей, музыкантов, ученых. В отличие от замкнутых аристократических салонов двери его дома были открыты для всех по-настоящему преданных интересам отечественной литературы и искусства. «Князь Одоевский...» -- вспоминал И. И. Панаев, — принимал каждого литератора и ученого с искренним радушием и протягивал дружески руку всем вступающим на литературное поприще без различия сословий и званий... Один из всех литераторов-аристократов он не стыдился звания литератора, не боялся открыто смешиваться с литературною толпою и за свою донкихотскую страсть к литературе терпеливо сносил насмешки светских

die Familie Beerow in Moskau geschickt hat, wo junge Leute oft zum gemeinsamen Musizieren zusammenkamen.

Assafjew schlägt vor, dass „wir dieser Zeit (Anfang 1835) den Beginn der Bekanntschaft der musizierenden Moskauer Intelligenz mit Schuberts Liedern zuschreiben sollten“ (24, 8). In den folgenden Jahren weitete sich diese Bekanntschaft aus und die Faszination für Schuberts Liedtexte wurde unter romantisch veranlagten Musikliebhabern immer intensiver. In einem Brief vom 3. März 1837 wendet sich Stankewitsch an Newerow mit der Frage: „Willst du dir nicht etwas von Schuberts „Schwanengesang“ anhören? Es handelt sich um Kompositionen, die nach seinem Tod veröffentlicht wurden. Vielleicht wird Odojewski sie Ihnen vorsingen...“ (255, 372). Offenbar teilte Odojewski die Faszination Schuberts für junge Moskauer Enthusiasten.

Odojewskis wöchentliche „Samstage“, die in den 30er Jahren in St. Petersburg begannen und nach seiner Übersiedlung nach Moskau, wenn auch in anderer Zusammensetzung, bis Ende der 60er Jahre fortgesetzt wurden, zogen ein breites Spektrum von Schriftstellern, Musikern und Wissenschaftlern an. Im Gegensatz zu den geschlossenen aristokratischen Salons standen die Türen seines Hauses all jenen offen, die sich wirklich den Interessen der heimischen Literatur und Kunst verschrieben hatten. „Fürst Odojewski ...“, so erinnerte sich I. I. Panajew, „empfing jeden Literaten und Wissenschaftler mit aufrichtiger Herzlichkeit und reichte allen, die das literarische Feld betraten, ohne Unterschied von Stand und Rang die freundliche Hand. Als einer der literarischen Aristokraten schämte er sich nicht, sich als Literat zu bezeichnen, hatte keine Angst, sich offen unter die literarische Menge zu

приятелей, которым не было дела до литературы и которые вовсе не хотели сближаться с людьми не своего общества...» (203, 89).

Столь же разнообразен круг музыкантов, бывавших у Одоевского и пользовавшихся его поддержкой и советами. Среди них почти все крупные русские композиторы от Глинки до молодого Чайковского и многие из приезжавших в Россию иностранных музыкантов. Один из посетителей вечеров Одоевского вспоминал: «В его знаменитом и любопытном кабинете, в котором все русские писатели от Пушкина до графа Толстого так часто беседовали, где Глинка, и Берлиоз, и все музыканты, и в самом деле замечательные люди России, все были равны и совершенно дома... Когда бывал какой-нибудь большой певец или музыкант... мы переходили в смежный обширный зал, наполненный книгами, между гостиною и кабинетом, где находилось два фортепиано, орган и коллекция музыкальных инструментов. Там я встретил Берлиоза и других иностранных музыкантов и однажды увидел Серова...» (249, 632).

Горячий поклонник, друг и соратник Глинки, Одоевский отводил на своих вечерах большое место его музыке. Глинка рассказывает в «Записках», как Лист на приеме, устроенном в его честь в 1842 году, сыграл по рукописной партитуре несколько отрывков из «Руслана и Людмилы» еще до появления оперы на сцене (85, 305). Несколькоими годами позже Глинка знакомил группу музыкантов и любителей музыки в доме Одоевского со своими новыми симфоническими произведениями «Арагонская хота» и «Камаринская». «Князь Одоевский, — читаем об этом в „Записках“, —

мischen, und ertrug wegen seiner Leidenschaft für die Literatur geduldig den Spott seiner Freunde aus der Gesellschaft, die sich nicht für Literatur interessierten und die sich nicht mit Menschen außerhalb ihrer Gesellschaft abgeben wollten...» (203, 89).

Ebenso vielfältig ist die Palette der Musiker, die Odojewski besuchten und von seiner Unterstützung und Beratung profitierten. Unter ihnen sind fast alle bedeutenden russischen Komponisten von Glinka bis zum jungen Tschaikowski und viele der ausländischen Musiker, die nach Russland kamen. Einer der Besucher von Odojewskis Abenden erinnerte sich: „In seinem berühmten und interessanten Arbeitszimmer, in dem sich alle russischen Schriftsteller von Puschkin bis Graf Tolstoi so oft unterhielten, wo Glinka und Berlioz und alle Musiker, ja die bemerkenswertesten Menschen Russlands, alle gleichberechtigt und ganz zu Hause waren... Wann immer ein großer Sänger oder Musiker auftrat... zogen wir in einen angrenzenden großen Saal voller Bücher, der zwischen dem Salon und dem Arbeitszimmer lag und in dem sich zwei Klaviere, eine Orgel und eine Sammlung von Musikinstrumenten befanden. Dort traf ich Berlioz und andere ausländische Musiker und sah einmal Serow...“ (249, 632).

Als glühender Verehrer, Freund und Mitarbeiter von Glinka räumte Odojewski dessen Musik bei seinen Abenden einen großen Platz ein. Glinka erzählt in seinen Notizen, wie Liszt bei einem Empfang zu seinen Ehren im Jahr 1842 einige Auszüge aus „Ruslan und Ljudmila“ aus einer Manuskriptpartitur spielte, bevor die Oper auf die Bühne kam (85, 305). Einige Jahre später stellte Glinka seine neuen symphonischen Werke „Jota de Aragonese“ und „Kamarinskaja“ einer Gruppe von Musikern und Musikliebhabern in Odojewskis Haus vor. „Fürst Odojewski“, so lesen wir in

пригласил меня к себе на вечер, меня и многих общих знакомых. На этом вечере, по совету князя, я назвал хоту „Испанской увертюрой“, а свадебную и плясовую — „Камаринской“» (85, 334). О частых посещениях Глинкой вечеров Одоевского свидетельствует Соллогуб, но словам которого Глинка любил садиться за орган, сконструированный самим Одоевским, и начинал импровизировать, а присутствовавшие при этом «слушали благоговейно эту задушевную импровизацию, которой и Бетховен бы позавидовал» (251, 626—627).

Особое место среди столичных домов, в которых сосредоточивалось все самое значительное и интересное в области музыкальной жизни, занимали салоны Мих. Ю. Виельгорского и А. Ф. Львова. Культивирование музыки в этих домах выходило за рамки обычного любительского музицирования. Богатые сановники- аристократы, располагавшие неограниченными материальными возможностями, Виельгорский и Львов устраивали в своих роскошных просторных апартаментах концерты с участием симфонического оркестра и самых выдающихся отечественных и зарубежных исполнителей, не уступавшие концертам, организуемым театральной дирекцией. При этом они отличались, как правило, высокой содержательностью и серьезностью программ.

Человек широкого культурного кругозора и образованный музыкант, обладавший к тому же еще композиторским дарованием, Виельгорский стремился пропагандировать в первую очередь лучшие образцы классической музыки. Одно из важнейших мест в репертуаре его музыкальных собраний занимало бетховенское творчество. Глинка отмечал «необыкновенно удачное»

den „Notizen“, „Iud mich für einen Abend in sein Haus ein, mich und viele gemeinsame Bekannte. An diesem Abend nannte ich auf Anraten des Fürsten die Jota ‚Spanische Ouvertüre‘, und die Hochzeit und den Tanz - ‚Kamarinskaja““ (85, 334). Sollogub bezeugt Glinkas häufige Besuche bei Odojewskis Abenden, aber ihm zufolge setzte sich Glinka gerne an eine von Odojewski selbst entworfene Orgel und begann zu improvisieren, und die Anwesenden „hörten dieser intimen Improvisation, um die ihn Beethoven beneidet hätte, mit Ehrfurcht zu“ (251, 626-627).

Die Salons von Mich. J. Wielgorski und A. F. Lwow nahmen einen besonderen Platz unter den Häusern der Hauptstadt ein, in denen sich das Wichtigste und Interessanteste auf dem Gebiet des Musiklebens konzentrierte. Die Pflege der Musik in diesen Häusern ging über das übliche Amateurmusizieren hinaus. Die wohlhabenden aristokratischen Würdenträger Wielgorski und Lwow, die über unbegrenzte materielle Mittel verfügten, veranstalteten in ihren luxuriösen, geräumigen Wohnungen Konzerte unter Mitwirkung eines Symphonieorchesters und der hervorragendsten in- und ausländischen Künstler, die den von der Theaterleitung organisierten Konzerten in nichts nachstanden. In der Regel zeichneten sie sich durch den hohen Gehalt und die Ernsthaftigkeit ihrer Programme aus.

Wielgorski, ein Mann mit einem breiten kulturellen Horizont und ein gebildeter Musiker, der auch ein Talent zum Komponieren hatte, bemühte sich in erster Linie um die Förderung der besten Beispiele der klassischen Musik. Beethovens Werke nahmen einen der wichtigsten Plätze im Repertoire seiner musikalischen Zusammenkünfte ein. Glinka notierte die „ungewöhnlich erfolgreiche“ Aufführung von Beethovens Siebter Symphonie in

исполнение у Виельгорского впервые услышанной им здесь Седьмой симфонии Бетховена в 1835 году (85, 267). Несколько позже в доме Виельгорского была исполнена также Девятая симфония. Значение этих фактов особенно велико, если принять во внимание, что в открытых концертах бетховевские симфонии тогда редко исполнялись полностью, обычно играли только отдельные их части.

В 1839 году Виельгорский встретился в Риме с Листом и был глубоко потрясен его гениальным исполнительским искусством. «Это царь пианистов, — писал он своим близким в Россию, — и доселе никто на этом инструменте не произвел на меня подобного действия. Я никогда не думал, что можно так играть музыку Бетховена» (67, 489). От Листа Виельгорский впервые, услышал имя Шумана, еще совершенно неизвестное в России, и поручил одному из своих помощников достать его сочинения (67, 490)⁸.

⁸ Насколько новым было для Виельгорского это имя, видно из того, что он даже пишет его с ошибкой.

За тридцать лет, от переезда Виельгорского и Петербург в 1826 году до его смерти (1856), в доме этого просвещенного мецената прозвучало большое количество произведений различного рода и характера, но всегда высокохудожественных, отобранных со строгим вкусом. Виельгорский жадно следил за всем новым, что появлялось в русской и зарубежной музыке, и многие музыкальные новинки впервые получили апробацию в его салоне.

Выдающийся скрипач и не лишенный дарования композитор А. Ф. Львов занимал видное положение в русской музыкальной жизни как

Wielgorskis Haus, die er dort 1835 zum ersten Mal hörte (85, 267). Etwas später wurde auch die Neunte Symphonie in Wielgorskis Haus aufgeführt. Die Bedeutung dieser Tatsachen ist besonders groß, wenn man bedenkt, dass Beethovens Sinfonien damals in öffentlichen Konzerten selten in ihrer Gesamtheit aufgeführt wurden, sondern meist nur ihre einzelnen Sätze.

1839 lernte Wielgorski Liszt in Rom kennen und war von dessen brillanter Spielkunst tief beeindruckt. „Dies ist der König der Pianisten“, schrieb er an seine Verwandten in Russland, „und niemand auf diesem Instrument hat je zuvor eine solche Wirkung auf mich ausgeübt. Ich hätte es nie für möglich gehalten, Beethovens Musik auf diese Weise zu spielen“ (67, 489). Von Liszt hörte Wielgorski zum ersten Mal den Namen des in Russland noch völlig unbekanntes Schumann und beauftragte einen seiner Assistenten, dessen Kompositionen zu beschaffen (67, 490)⁸.

⁸ Wie neu dieser Name für Wielgorski war, zeigt die Tatsache, dass er ihn sogar falsch schreibt.

In den dreißig Jahren von Wielgorskis Umzug nach St. Petersburg 1826 bis zu seinem Tod (1856) wurden im Haus dieses aufgeklärten Kunstmäzens zahlreiche Werke unterschiedlicher Art und Beschaffenheit, aber immer von hoher künstlerischer Qualität und mit strengem Geschmack ausgewählt, aufgeführt. Wielgorski verfolgte eifrig alles, was in der russischen und ausländischen Musik neu erschien, und viele musikalische Neuerungen wurden in seinem Salon zum ersten Mal erprobt.

Der hervorragende Geiger und nicht ohne Talente Komponist A. F. Lwow nahm in der russischen Musikwelt eine

директор Придворной певческой капеллы и участник кружков и салонов, культивировавших серьезную классическую музыку. С 1835 года в его доме происходили еженедельные музыкальные собрания, на которых главное внимание уделялось квартетной игре. Сам Львов обычно играл партию первой скрипки, остальные партии исполнялись квалифицированными музыкантами- профессионалами. Иногда в квартете принимал участие Матвей Ю. Виелгорский, если же исполнялись фортепианные ансамбли, то к основному составу присоединялся А. Н. Серов. В репертуаре Львовского квартета основное место занимали произведения Гайдна, Моцарта и Бетховена, причем последнему отдавалось особое предпочтение.

Игра в квартете была одной из излюбленных форм домашнего музицирования. Скрипач и композитор Н. Я. Афанасьев, участвовавший в подобного рода музыкальных собраниях, сообщает: «...таких домов, где собирались, например, для игры квартетом, было не менее 15. Постоянные квартеты были еженедельно у Ивана Александровича Нарышкина, почему-то прозванного „петушком“, у Бровцына, у князя Шаховского, у графа Гудовича» (30, 34).

В Петербурге квартетные собрания бывали у В. А. Кологринова, впоследствии одного из организаторов и первых директоров Русского музыкального общества. Недурно игравший на виолончели Кологринов привлек к участию в своем домашнем квартете хороших музыкантов, которым были доступны самые сложные произведения квартетной литературы, а нередко и сам садился за пульт. Д. В. Стасов, посещавший эти вечера, отмечал

sichtbare Position ein als Direktor der Hofsängerkapelle und Teilnehmer von Kreisen und Salons, die die ernsthafte klassische Musik kultivierten. Seit 1835 fanden in seinem Haus wöchentliche musikalische Versammlungen statt, auf denen der Hauptaugenmerk auf die Streichquartettmusik gelegt wurde. Lwow selbst spielte gewöhnlich die erste Geige, die übrigen Stimmen wurden von qualifizierten professionellen Musikern gespielt. Manchmal nahm auch Matwey J. Wielgorski am Quartett teil, und wenn Klavierensembles gespielt wurden, dann schloss sich A. N. Serow der Grundbesetzung an. Im Repertoire des Lwower Quartetts nahmen die Werke von Haydn, Mozart und Beethoven den Hauptplatz ein, wobei dem letzten eine besondere Vorliebe entgegengebracht wurde.

Das Spielen in einem Quartett war eine der beliebtesten Formen des häuslichen Musizierens. Der Geiger und Komponist N. J. Afanasjew, der an solchen musikalischen Zusammenkünften teilnahm, berichtet: „... es gab mindestens 15 solcher Häuser, in denen man sich zum Beispiel zum Quartettspiel traf. Ständige Quartette gab es wöchentlich bei Iwan Alexandrowitsch Naryschkin, der aus irgendeinem Grund den Spitznamen „Gockel“ trug, bei Browzyn, bei Fürst Schachowski und bei Graf Gudowitsch“ (30, 34).

In St. Petersburg fanden die Quartettsitzungen in der Wohnung von W. A. Kologriwow statt, der später einer der Organisatoren und ersten Leiter der Russischen Musikgesellschaft war. Kologriwow, der sehr gut Cello spielte, zog gute Musiker für sein Hausquartett an, die Zugang zu den schwierigsten Werken der Quartettliteratur hatten, und setzte sich oft selbst an das Pult. D. W. Stassow, der diese Abende besuchte, bemerkte die Ernsthaftigkeit und

серьезность и новизну исполнявшегося репертуара (265, 364).

Небезынтересно также напомнить об известных из биографии Бородина музыкальных собраниях у чиновника И. И. Гаврушкевича, которые регулярно проводились в течение десяти лет начиная с 1850 года. Бородин, являвшийся их постоянным посетителем, как сообщал Гаврушкевич, «только слушал, а если не было, виолончелиста Дробиша, то участвовал в квинтетах в партии второй виолончели» (256, 116). Много лет спустя Бородин писал хозяину дома, в котором происходили вечера: «Я очень часто и весьма тепло вспоминаю о вас... о ваших вечерах, которые я так любил и которые были для меня серьезной и хорошей школой, как всегда бывает серьезная камерная музыка» (48, 192—193).

Камерное инструментальное (равно как и вокальное) творчество русских композиторов оставалось вплоть до середины XIX века связано с областью домашнего музицирования, и даже высшие его образцы, имеющие классическое значение (например, инструментальные ансамбли Глинки и Алябьева), не становились достоянием концертного репертуара. С этой точки зрения характерна судьба талантливого пианиста и композитора И. Ф. Ласковского (1799—1855).

Автор большого числа фортепианных пьес преимущественно в жанрах романтической миниатюры (экспромт, «песня без слов», баркарола, мазурка, вальс) Ласковский с успехом исполнял в столичных салонах как свои собственные сочинения, так и произведения малоизвестных еще в России новых зарубежных композиторов (в том числе сонаты Шопена). Но в публичных концертах он никогда не выступал, и лишь немногие из его пьес изданы в 30—

Neuartigkeit des aufgeführten Repertoires (265, 364).

Interessant sind auch die aus Borodins Biografie bekannten musikalischen Zusammenkünfte im Haus des Beamten I. I. Gawruschkewitsch, die ab 1850 zehn Jahre lang regelmäßig stattfanden. Borodin, der regelmäßig daran teilnahm, wie Gawruschkewitsch berichtet, „hörte nur zu, und wenn der Cellist Drobisch nicht da war, nahm er an Quintetten in der Rolle des zweiten Cellos teil“ (256, 116). Viele Jahre später schrieb Borodin an den Besitzer des Hauses, in dem die Abende stattfanden: „Ich erinnere mich sehr oft und recht herzlich an Sie.... an Ihre Abende, die ich so sehr liebte und die für mich eine ernste und gute Schule waren, wie es ernste Kammermusik immer ist“ (48, 192-193).

Die kammermusikalischen (und vokalen) Werke russischer Komponisten blieben bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Sphäre des häuslichen Musizierens verbunden, und selbst ihre höchsten Beispiele von klassischer Bedeutung (z. B. die Instrumentalensembles von Glinka und Aljabjew) wurden nicht zum Eigentum des Konzertrepertoires. Das Schicksal des talentierten Pianisten und Komponisten I. F. Laskowski (1799-1855) ist unter diesem Gesichtspunkt charakteristisch.

Laskowski ist Autor einer großen Zahl von Klavierstücken, vor allem in den Genres der romantischen Miniatur (Improvisation, „Lied ohne Worte“, Barcarole, Mazurka und Walzer). In den Salons der Hauptstadt führte er erfolgreich sowohl seine eigenen Kompositionen als auch Werke neuer ausländischer Komponisten (darunter Chopin-Sonaten) auf, die in Russland noch wenig bekannt waren. Aber er trat nie in öffentlichen Konzerten auf, und nur wenige seiner Stücke wurden in den 30er - 40er Jahren veröffentlicht. Sein

40-х годах. Поэтому широкой публике творчество его было почти незнакомо. Уже после смерти Ласковского петербургский издатель В. Фракман по инициативе и под редакцией М. А. Балакирева выпустил два тома его избранных фортепианных сочинений⁹.

⁹ Издание включает 78 пьес различного жанра. См. также: Ласковский И. Избранные пьесы для фортепиано. Ред. и сост. К. Сорокин. Тетради 1—2. М.—Л., 1947—1949; Избранные пьесы для фортепиано. Ред. и сост. А. Курнавин. М., 1980. Наиболее полная характеристика творчества Ласковского дана в кн.: 162, 237—246.

В 1874 году Ц. А. Кюи опубликовал в газете «С.-Петербургские ведомости» биографический очерк Ласковского с целью «нарушить то несправедливое и незаслуженное молчание, которым сопровождалась творческая деятельность талантливого нашего композитора» (136, 246). Характеризуя его творчество, Кюи пишет: «За отсутствием сильной оригинальности, составляющей принадлежность первоклассных, крупных талантов, сочинения Ласковского отличаются многими привлекательными и симпатическими качествами: в них везде видна значительная легкость сочинения; они сплошь мелодичны и часто не без увлекательности; гармонизованы красиво, со вкусом; фортепианная техника очень хорошая, изящная; формы хотя маленькие, но нередко закругленные, элегантные» (136, 248).

К этому следует прибавить, что несмотря на гладкость фактуры и порой интересные гармонические обороты, навеянные Шопеном (особенно в мазурках), Ласковский не выходил из рамок салонного

Werk war daher der breiten Öffentlichkeit nahezu unbekannt. Bereits nach Laskowskis Tod veröffentlichte der St. Petersburger Verleger W. Frakman auf Initiative und unter der Redaktion von M. A. Balakirew zwei Bände seiner ausgewählten Klavierwerke⁹.

⁹ Die Ausgabe enthält 78 Stücke unterschiedlicher Genres. Siehe auch: Laskowski, I. Ausgewählte Klavierstücke. Hrsg. und zusammengestellt von K. Sorokin. Hefte 1—2. Moskau-Leningrad, 1947—1949; Ausgewählte Klavierstücke. Hrsg. und zusammengestellt von A. Kurnawin. Moskau, 1980. Die umfassendste Charakterisierung des Werks von Laskowski findet sich im Buch: 162, 237—246.

1874 veröffentlichte C. A. Cui in der Zeitung „St. Petersburger Wedomosti“ eine biographische Skizze Laskowskis mit dem Ziel, „das ungerechte und unverdiente Schweigen zu brechen, das die schöpferische Tätigkeit unseres talentierten Komponisten begleitet“ (136, 246). Sein Werk charakterisierend, schreibt Cui: „Ohne die starke Originalität, die zu erstklassigen, großen Talenten gehört, zeichnen sich Laskowskis Werke durch viele attraktive und sympathische Qualitäten aus: überall kann man in ihnen eine beträchtliche Leichtigkeit der Komposition erkennen; sie sind alle melodisch und oft nicht ohne Faszination; sie sind schön und geschmackvoll harmonisiert; die Klaviertechnik ist sehr gut und anmutig; die Formen, obwohl klein, sind oft abgerundet und elegant“ (136, 248).

Es sollte hinzugefügt werden, dass Laskowski trotz der Geschmeidigkeit der Struktur und manchmal interessanter harmonischer Wendungen, die von Chopin inspiriert sind (besonders in den Mazurken), den Rahmen des

пианизма, а отмечаемая Кюи «легкость сочинения» иногда приводила к сыроватости, недостаточной разработанности фактуры.

Мы назвали только некоторые, наиболее значительные из кружков и салонов, становившихся своеобразными центрами притяжения музыкальных сил в первой половине XIX века. В действительности их было гораздо больше. Упомянем хотя бы музыкальные вечера В. П. Боткина, привлекавшие самых выдающихся деятелей русской культуры, или «субботы» поэтессы Е. П. Растопчиной, ряд стихотворений которой стал популярными песнями. Все они в той или иной степени способствовали распространению интереса к музыке и втягивали все более широкие слои общества в активное музицирование. Тем самым подготавливались условия для глубоких, коренных перемен в укладе русской музыкальной жизни на рубеже 50-х и 60-х годов.

От небольших кружков или групп, объединенных дружественными или родственными связями, как замечает В. В. Яковлев, «пошли более заметные группировки, развившиеся в позднейшую „рубинштейновскую“ эпоху 60—80-х годов» (307, 198). Образовались круги, или, как тогда говорили, партии, сплоченные единством идейно-эстетических позиций, творческих и практических организационных задач. Но для этого необходимы были другие общественные условия, ставшие возможными после падения деспотического николаевского режима и уничтожения величайшего зла российской действительности — крепостного права.

Salonpianismus nicht verlassen hat, und die von Cui bemerkte „Leichtigkeit der Komposition“ führte manchmal zu einer rohen, unzureichend entwickelten Struktur.

Wir haben hier nur einige der wichtigsten Zirkel und Salons genannt, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu besonderen Anziehungspunkten für musikalische Kräfte wurden. In Wirklichkeit gab es noch viel mehr. Erwähnt seien zumindest die musikalischen Abende von W. P. Botkin, die die bedeutendsten Persönlichkeiten der russischen Kultur anzogen, oder die „Samstage“ der Dichterin E. P. Rastoptschina, von deren Gedichten einige zu Volksliedern wurden. Sie alle trugen mehr oder weniger stark zur Verbreitung des Interesses an der Musik bei und zogen immer breitere Schichten der Gesellschaft zum aktiven Musizieren heran. Dies bereitete die Bedingungen für tiefgreifende, grundlegende Veränderungen im russischen Musikleben an der Wende der 50er und 60er Jahre vor.

Wie W. W. Jakowlew feststellt, entwickelten sich aus kleinen Kreisen oder Gruppen, die durch freundschaftliche oder verwandtschaftliche Beziehungen verbunden waren, „in der späteren ‚Rubinstein‘-Ära der 60er - 80er Jahre auffälligere Gruppierungen“ (307, 198). Es bildeten sich Kreise oder, wie man damals sagte, Parteien, die durch die Einheit von ideologischen und ästhetischen Positionen, kreativen und praktischen Organisationsaufgaben verbunden waren. Dies erforderte jedoch andere gesellschaftliche Bedingungen, die nach dem Sturz des despotischen Nikolaus-Regimes und der Beseitigung des größten Übels der russischen Realität - der Leibeigenschaft - möglich wurden.

А. А. АЛЯБЬЕВ

1.

«Среди многих музыкальных дарований, — писал Асафьев, характеризуя творчество самых ярких представителей русского искусства первой половины XIX века, — всплывает имя Алябьева, имя, с каждым годом все более и более ясное для нас благодаря умножающимся раскопкам его музыки. Любопытное это было дарование по душевной чуткости и соответствию запросам множества людских сердец, бившихся в той алябьевским мелодиям» (23, 18—19).

С момента написания этих строк из асафьевского очерка 1945 года — когда изучение наследия композитора лишь начиналось, а о его творчестве судили почти исключительно по собранию романсов — с того времени историческое музыкознание шагнуло далеко вперед и наше понимание музыки Алябьева, широты ее жанрового диапазона и ее художественной ценности неизмеримо обогатилось. Однако удивительно верно найденные ученым слова о душевной чуткости алябьевского дарования и людских сердцах, которые бились в тон алябьевским мелодиям, — они и доныне наилучшим образом выделяют самое главное в незаурядном таланте художника и в исторической роли его сочинений.

Действительно, сочинения композитора оказались глубоко созвучными его времени, с замечательной психологической точностью художественного обобщения они выразили многие сокровенные мысли, чувства и чаяния целого поколения, причем поколения

А. А. АЛЖАБЬЕВ

1.

„Unter den vielen musikalischen Talenten“, schrieb Assafjew, als er das Schaffen der hellsten Vertreter der russischen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts charakterisierte, „taucht der Name Aljabjew auf, ein Name, der uns dank der immer zahlreicheren Ausgrabungen seiner Musik von Jahr zu Jahr klarer und deutlicher wird. Es war ein merkwürdiges Talent in Bezug auf die seelenvolle Empfindsamkeit und die Übereinstimmung mit den Forderungen der vielen Volksherzen, die in Aljabjews Melodien schlugen“ (23, 18-19).

Da diese Zeilen aus Assafjews Aufsatz 1945 geschrieben wurden - als die Erforschung des Vermächtnisses des Komponisten noch in den Anfängen steckte und sein Werk fast ausschließlich auf der Grundlage einer Sammlung von Romanzen beurteilt wurde - ist die historische Musikwissenschaft seither weit vorangeschritten und unser Verständnis von Aljabjews Musik, der Breite ihres Genres und ihres künstlerischen Wertes hat sich unermesslich bereichert. Die wunderbar zutreffenden Worte des Wissenschaftlers über die seelenvolle Empfindsamkeit von Aljabjews Talent und die menschlichen Herzen, die im Takt von Aljabjews Melodien schlagen, unterstreichen jedoch immer noch am besten das Wichtigste über das außergewöhnliche Talent des Künstlers und die historische Rolle seiner Kompositionen.

Tatsächlich erwiesen sich die Werke des Komponisten als zutiefst zeitgemäß; mit bemerkenswerter psychologischer Genauigkeit der künstlerischen Verallgemeinerung brachten sie viele der innersten Gedanken, Gefühle und Bestrebungen einer ganzen Generation zum Ausdruck, und zwar einer

великой по своему историческому значению эпохи.

И хотя по самому складу художественной натуры он в большей степени стремился передать в музыке душевные состояния своего внутреннего мира, нежели богатство и разнообразие мира внешнего, все же круг сюжетов и тем, охваченных и в различных жанрах претворенных Алябьевым, чрезвычайно показателен. Среди них — патриотические темы, созвучные идеалам эпохи Отечественной войны 1812 года, — воинской доблести и героизма духа, жажды служения отечеству и готовности к самопожертвованию. С ними органично связаны решенные в самых разных эмоциональных ключах поэтические сюжеты возвышенно-рыцарской и одновременно очень земной любви, бескорыстной мужской дружбы, разлуки с друзьями и возлюбленной, странничества, одиночества, отчаяния и вновь воскресающей надежды. Наконец, их существенно дополняют и с ними взаи и моиересек а юте и темы открыто гражданского звучания — социального неравенства и несправедливости; изгнания и упорной борьбы с роковыми обстоятельствами, сочувствия ко всем гонимым и мечты о свободе. Он равно сострадает обездоленным родной ему России и далекой Франции, вольнолюбивого Кавказа и раздольной Украины, оваянной легендами древней Ирландии и ошутимо реального сурового края традиционной царской ссылки — Сибири.

Очень многие существенные особенности алябьевского творчества определяются и объясняются уже обстоятельствами самой его жизни.

Александр Александрович Алябьев (1787—1851) даже по внешним фактам его яркой биографии должен быть назван истинным сыном своей

Generation einer großen Epoche im Hinblick auf ihre historische Bedeutung.

Obwohl er aufgrund seines künstlerischen Wesens bestrebt war, in der Musik mehr die mentalen Zustände seiner inneren Welt als den Reichtum und die Vielfalt der äußeren Welt wiederzugeben, ist das Spektrum der von Aljabjew behandelten und in verschiedenen Gattungen zum Leben erweckten Themen äußerst aufschlussreich. Darunter sind patriotische Themen, die mit den Idealen der Epoche des Vaterländischen Krieges von 1812 übereinstimmen - militärische Tapferkeit und Heldentum des Geistes, Drang zum Dienst am Vaterland und Bereitschaft zur Selbstaufopferung. Sie sind organisch mit den poetischen Handlungen der erhabenen ritterlichen und zugleich sehr irdischen Liebe, der selbstlosen Männerfreundschaft, der Trennung von Freunden und Geliebten, des Fernwehs, der Einsamkeit, der Verzweiflung und der wiederauflebenden Hoffnung verbunden. Schließlich werden sie wesentlich ergänzt durch und verbunden mit Themen, die offen bürgerlich klingen - soziale Ungleichheit und Ungerechtigkeit; Exil und beharrlicher Kampf gegen schicksalhafte Umstände, Mitgefühl für alle Verfolgten und der Traum von Freiheit. Er hat gleichermaßen Mitgefühl für die Unterprivilegierten seiner russischen Heimat und des fernen Frankreichs, des freiheitsliebenden Kaukasus und der weitläufigen Ukraine, des sagemumwobenen alten Irlands und des greifbar realen rauen Landes des traditionellen zaristischen Exils - Sibirien.

Viele wesentliche Merkmale von Aljabjews Werk sind durch die Umstände seines Lebens bestimmt und erklärt.

Alexander Alexandrowitsch Aljabjew (1787-1851) sollte schon durch die äußeren Fakten seiner schillernden Biografie als ein wahrer Sohn seiner

эпохи. Как и многие его выдающиеся современники, он происходил из родовитой дворянской фамилии, получил в детстве отличное и разностороннее образование, рано приобщился к занятиям искусством. В период тяжелый для России— в год наполеоновского нашествия — добровольно поступил на воинскую службу и принимал участие в сражениях вплоть до самого окончания войны. Затем он явился свидетелем неси истории зарождения, развития, мощного взлета и трагической гибели декабристского движения. Более того, роковой поворотный момент в его собственной жизни (ложное обвинение в убийстве) пришелся как раз на 1825 год. И в дальнейшем его судьба—от первых дней тюремного заключения и до возвращения из ссылки на склоне лет — составила удивительную параллель жизненному пути декабристов, других российских вольнодумцев из околодокабрнстских кругов и еще многих людей, кто по своей воле или хотя бы случайно попал тогда в водоворот бурных политических событий ¹.

¹ Вопросы жизненного и творческого пути композитора были поставлены уже в книге Г. Н. Тимофеева (278), а в советском музыкознании получили наиболее полное и подробное освещение в капитальном труде В. В. Доброхотова (108).

Формированию и развитию творческой личности Алябьева во многом способствовал также весьма обширный круг тех выдающихся людей России — от литераторов и музыкантов до военных и ученых, — с которыми композитор был близко знаком, иногда и дружен на протяжении длительного времени. Среди них можно выделить героя

Zeit bezeichnet werden. Wie viele seiner herausragenden Zeitgenossen stammte er aus einer adligen Familie, erhielt als Kind eine hervorragende und vielseitige Ausbildung und beschäftigte sich schon früh mit den Künsten. In einer für Russland schwierigen Zeit - im Jahr der Invasion Napoleons - meldete er sich freiwillig zum Militärdienst und nahm bis zum Ende des Krieges an den Schlachten teil. Dann erlebte er die Geschichte der Entstehung, der Entwicklung, des mächtigen Aufstiegs und des tragischen Todes der Dekabristenbewegung. Der schicksalhafte Wendepunkt in seinem eigenen Leben (eine falsche Anschuldigung wegen Mordes) ereignete sich ausgerechnet 1825. Und in der Folge bildete sein Schicksal - von den ersten Tagen seiner Gefangenschaft bis zu seiner Rückkehr aus dem Exil am Hang der Jahre - eine erstaunliche Parallele zum Lebensweg der Dekabristen, anderer russischer Freidenker aus dekabristennahen Kreisen und vieler anderer Menschen, die aus eigenem Willen oder zumindest durch Zufall in den Strudel der turbulenten politischen Ereignisse jener Zeit gerieten ¹.

¹ Die Fragen nach dem Leben und dem Schaffensweg des Komponisten wurden bereits in G. N. Timofejews Buch (278) aufgeworfen, und in der sowjetischen Musikwissenschaft wurden sie am umfassendsten und detailliertesten in W. W. Dobrochotows Hauptwerk (108) behandelt.

Die Herausbildung und Entwicklung von Aljabjews schöpferischer Persönlichkeit wurde auch durch den sehr großen Kreis prominenter Persönlichkeiten in Russland - von Schriftstellern und Musikern bis hin zu Militärs und Wissenschaftlern - begünstigt, mit denen der Komponist seit langem eng und manchmal freundschaftlich verbunden war. Unter

Отечественной войны 1812 года Дениса Давыдова и писателя-декабриста А. А. Бестужева-Марлинского, драматурга А. С. Грибоедова и актера М. С. Щепкина, врача и филолога В. И. Даля и поэта Н. П. Огарева (см.: 302, 299). Характерные для Алябьева душевная открытость и почти по-детски доверчивая восприимчивость в значительной мере обусловили своеобразие его творчества. Иные из его сочинений исполнены духа гусарской вольницы, другие заставляют вспомнить об этических и эстетических исканиях Любомудров, а многие по художественным принципам вплотную соприкасаются с линией декабристского романтизма. Однако приметы самых различных направлений и школ органично сплавлены вместе, причем в таком объединении самую суть художественной природы композитора составляет не столько даже потребность романтического самовыражения, сколько непреходящая жажда духовного общения. Пожалуй, именно это побудило Асафьева в уже упомянутом очерке назвать алябьевские мелодии «почтой родственных, сочувствующих друг другу душ» (23, 20).

С другой стороны, эти же свойства личности Алябьева определяли и его жизненную позицию, а через нее — прямо, или опосредованно — опять сказывались в его творчестве. Будучи по темпераменту человеком деятельным, но и не склонным к деятельности политической, являясь по характеру художником созерцательным, но и не довольствующимся отрешенным, чисто поэтическим созерцанием, он принадлежал к той многочисленной тогда группе и к тому типу свободомыслящих, высокогуманных и душевно зорких людей, которые

ihnen können der Held des Vaterländischen Krieges von 1812, Denis Dawydow, der Schriftsteller und Dekabrist A. A. Bestuschew-Marlinski, der Dramatiker A. S. Gribojedow und der Schauspieler M. S. Schtschepkin, der Arzt und Philologe B. I. Dal und der Dichter N. P. Ogarew hervorgehoben werden (siehe: 302, 299). Aljabjews charakteristische Offenheit des Herzens und fast kindlich vertrauensvolle Empfänglichkeit bestimmten weitgehend die Originalität seines Werks. Einige seiner Kompositionen sind vom Geist der freien Husarenfrauen erfüllt, andere erinnern an die ethischen und ästhetischen Bestrebungen der Adligen, und viele seiner künstlerischen Prinzipien stehen in engem Kontakt mit der Linie der dekabristischen Romantik. Die Merkmale der verschiedensten Richtungen und Schulen sind jedoch organisch miteinander verschmolzen, und in dieser Verschmelzung liegt das eigentliche Wesen der künstlerischen Natur des Komponisten nicht so sehr im Bedürfnis nach romantischem Selbstaussdruck als vielmehr in einem anhaltenden Durst nach geistiger Gemeinschaft. Vielleicht ist es das, was Assafjew in dem bereits erwähnten Essay dazu veranlasst hat, Aljabjews Melodien als „die Post von verwandten, sympathischen Seelen“ zu bezeichnen (23, 20).

Andererseits bestimmten dieselben Eigenschaften der Persönlichkeit Aljabjews auch seine Stellung im Leben und wirkten sich dadurch - direkt oder indirekt - wiederum auf sein Werk aus. Vom Temperament her ein aktiver Mensch, aber auch nicht zu politischer Aktivität geneigt, von Natur aus ein kontemplativer Künstler, aber nicht zufrieden mit losgelöster, rein poetischer Betrachtung, gehörte er zu jener damals zahlreichen Gruppe und zu jenem Typus von frei denkenden, höchst humanen und seelisch sehenden Menschen, die aus der gleichen Wurzel wie die Dekabristen stammten und manchmal

происходили от одного корня с декабристами и подчас в не меньшей мере, чем они, ощущали всю глубину социальной несправедливости, однако не старались конкретизировать свои философские и социально-политические взгляды и тем паче не стремились безотлагательно решать для себя вопрос о конкретных путях справедливого переустройства общества. Они руководствовались цельными и ясными для них понятиями верности, дружбы, бескорыстия, благородства, правдивости и хотя в переломных критических ситуациях избирали путь, нередко очень близкий декабристскому, но в иных случаях вовсе не были чужды разгульной и даже бездумной жизни по неписаному кодексу гусарской чести. Именно о них сказал в известном стихотворении Федор Глинка:

Два я боролиея во мне:
Один рвался в мятеж тревоги,

Другому сладко в тишине
Сидеть вблизи большой дороги

С самим собой, в себе самом.

Впрочем, если речь заходила о прямом призвании Алябьева, он проявлял себя в качестве не только композитора, но и человека деятельного и общественно мыслящего. Так, он вместе с А. Н. Береговским и Ф. Е. Шольцем много сил вложил в подготовку открытия Большого театра, когда они и заботились о комплектовании труппы, и проводили репетиции, и сочиняли музыку, в частности для символического пролога «Торжество муз». Кроме того, он помогал Шольцу в разработке проекта организации Русской консерватории, способствовал повышению профессионализма и

die Tiefe der sozialen Ungerechtigkeit nicht weniger empfanden als diese, aber nicht versuchten, ihre philosophischen und sozialpolitischen Ansichten zu präzisieren, und noch weniger versuchten, die Frage nach konkreten Wegen für eine gerechte Umgestaltung der Gesellschaft unverzüglich selbst zu lösen. Sie ließen sich von den Begriffen Loyalität, Freundschaft, Uneigennützigkeit, Adel, Wahrhaftigkeit leiten, die für sie klar und selbstverständlich waren, und obwohl sie in kritischen Situationen einen Weg wählten, der den Dekabristen oft sehr nahe kam, war ihnen in anderen Fällen ein wildes und sogar rücksichtsloses Leben nach dem ungeschriebenen Kodex der Husarenehre keineswegs fremd. Über sie sagte Fjodor Glinka in seinem berühmten Gedicht:

Zwei Ichs kämpften in mir:
Das eine war zerrissen in der Rebellion
der Angst,
Das andere sanft in der Stille
Um am Rande der großen Straße zu
sitzen
Mit mir selbst, in mir selbst.

Wenn es jedoch um Aljabjews unmittelbare Berufung ging, erwies er sich nicht nur als Komponist, sondern auch als aktiver und sozial engagierter Mensch. So investierte er zusammen mit A. N. Beregowski und F. E. Scholz große Anstrengungen in die Vorbereitung der Eröffnung des Bolschoi-Theaters, als sie sich um die personelle Besetzung des Ensembles kümmerten, Proben leiteten und Musik komponierten, insbesondere für den symbolischen Prolog „Der Triumph der Musen“. Er unterstützte Scholz auch bei der Ausarbeitung des Projekts für die Organisation des russischen Konservatoriums und trug dazu bei, die Professionalität und das künstlerische

художественного уровня военно-духовых оркестров, для которых он неоднократно делал переложения оперных и симфонических произведений разных авторов. Однако в наибольшей степени эта сторона его личности раскрылась в период ссылки и странствий по многим провинциальным городам — от Тобольска до Пятигорска и от Оренбурга до Одессы,— где он использовал любые возможности для создания оркестров и хора, для проведения публичных концертов и вечеров камерно-инструментальной музыки, Здесь его деятельность составляет аналогию просветительской деятельности ссыльных декабристов (см.: 299, 298, 78, 101—124).

Говоря о восприимчивости Алябьева и о влиянии на него различных художественных школ, разумеется, необходимо иметь в виду не только сферу его непосредственных знакомств, дружеских и творческих связей. Уже само его музыкальное наследие демонстрирует широчайший спектр литературных интересов композитора, который обращался в своих произведениях к темам и сюжетам Шекспира, Гёте, Байрона, Мура, Парни, Беранже, Мицкевича. А список использованных им стихотворений русских авторов составил бы солидную антологию отечественной поэзии более чем за полвека—от Н. П. Николева и И. И. Дмитриева до М. Ю. Лермонтова и И. С. Аксакова. Эволюция алябьевского творчества все время шла параллельно эволюции русской литературы, была от нее отчасти зависима и имела с ней немало принципиально сходных моментов: в формировании и видоизменении жанров, в обращении к излюбленной для каждого исторического периода тематике, в приемах развития художественных образов, в типах

Niveau der Militärblaskapellen zu erhöhen, für die er wiederholt Bearbeitungen von Opern und symphonischen Werken verschiedener Komponisten anfertigte. Diese Seite seiner Persönlichkeit kam jedoch am stärksten während seines Exils und seiner Wanderschaft in vielen Provinzstädten - von Tobolsk bis Pjatigorsk und von Orenburg bis Odessa - zum Vorschein, wo er jede Gelegenheit nutzte, um Orchester und Chöre zu gründen, öffentliche Konzerte und Kammermusikabende zu veranstalten. Hier sind seine Aktivitäten analog zu den pädagogischen Aktivitäten der Dekabristen im Exil (siehe: 299, 298, 78, 101-124).

Wenn man von Aljabjews Empfänglichkeit und dem Einfluss verschiedener künstlerischer Schulen auf ihn spricht, muss man natürlich nicht nur den Bereich seiner direkten Bekanntschaften, Freundschaften und schöpferischen Bindungen im Auge behalten. Schon sein musikalisches Erbe zeigt das breite Spektrum der literarischen Interessen des Komponisten, der sich in seinen Werken den Themen und Sujets von Shakespeare, Goethe, Byron, Moore, Parny, Beranger und Mizkewitsch zuwandte. Und die Liste der von ihm verwendeten Gedichte russischer Autoren würde mehr als ein halbes Jahrhundert lang eine solide Anthologie der russischen Poesie bilden - von N. P. Nikolew und I. I. Dmitrijew bis M. J. Lermontow und I. S. Aksakow. Die Entwicklung von Aljabjews Werk verlief stets parallel zur Entwicklung der russischen Literatur, war teilweise von ihr abhängig und wies viele grundsätzlich ähnliche Momente mit ihr auf: in der Bildung und Veränderung von Gattungen, in der Behandlung von Themen, die für jede historische Periode bevorzugt wurden, in den Methoden der Entwicklung künstlerischer Bilder, in den

^поэтического противопоставления и драматургического конфликта.

В творчестве Алябьева заметно влияние и современных ему западноевропейских литературных поэтических направлений. Это воздействие осуществлялось большей частью через русские переводы, хотя иногда и непосредственно. Оно заключалось не только в обращении композитора к текстам известных зарубежных поэтов, но и в усвоении им и преломлении в его музыке нескольких важных эстетических принципов, которые первоначально получили воплощение именно в стихотворных жанрах и формах. Так, характерные для многих алябьевских романсовых и камерно-инструментальных произведений художественные приемы нередко вызывают прямые аналогии с творчеством представителей французской школы «легкой поэзии» и даже конкретно с элегиями Э. Д. Парни².

² Например, эмоциональная двуплановость в развитии художественного когда скрытая трагическая линия повествования развертывается как бы пунктирными штрихами едва ощутимых намеков и контрастирует с внешне безмятежным и беспечным по тону изложением.

Литературоведческие исследования последних лет выявляют также глубокую и разностороннюю связь вокальных сочинений Алябьева с английской поэзией, и в частности с наследием Т. Мура (см.: 10, 709—721, 757—760, 818).

Благодаря замечательной восприимчивости, чувству нового и художественной интуиции композитора его творчество эволюционно-пировало на протяжении всей его жизни, причем это в равной степени относилось к сюжетно-образной и жанровой стороне

Arten der poetischen Opposition und des dramaturgischen Konflikts.

In der Musik von Aljabjews ist der Einfluss der zeitgenössischen westeuropäischen Literatur und Poesie deutlich zu spüren. Dieser Einfluss erfolgte größtenteils über russische Übersetzungen, aber auch direkt. Er beschränkte sich nicht nur auf die Verwendung von Texten bekannter ausländischer Dichter, sondern führte auch zu der Übernahme und Umsetzung mehrerer wichtiger ästhetischer Prinzipien in der Musik Aljabjews, die ursprünglich in den jeweiligen Versformen und -gattungen zum Ausdruck kamen. So lassen die für viele Romanzen und Kammermusikwerke Aljabjews charakteristischen künstlerischen Mittel häufig direkte Analogien zum Werk der Vertreter der französischen Schule der „leichten Poesie“ und sogar konkret zu den Elegien von E. D. Parny² erkennen.

² Zum Beispiel der emotionale Zwiespalt in der Entwicklung der Fiktion, wenn sich die verborgene tragische Linie der Erzählung wie durch kaum wahrnehmbare Andeutungen unterbrochen entfaltet und mit dem äußerlich heiteren und unbekümmerten Tonfall kontrastiert.

Literaturwissenschaftliche Studien der letzten Jahre haben außerdem eine tiefe und vielseitige Verbindung der vokalen Werke Aljabjews mit der englischen Poesie, insbesondere mit dem Werk von T. Moore, aufgezeigt (siehe 10, 709—721, 757—760, 818).

Dank der bemerkenswerten Empfänglichkeit, des Sinns für das Neue und der künstlerischen Intuition des Komponisten entwickelte sich sein Werk im Laufe seines Lebens weiter, und zwar sowohl in Bezug auf die erzählerische und gattungsspezifische Seite seiner Werke als auch in Bezug

сочинений, к аспекту музыкальной формы и к многим компонентам композиторской техники и стиля в целом. Для предшественников и старших современников Глинки столь значительная эволюция представляется явлением едва ли не исключительным. В данном ракурсе показательно сравнить между собой творческие фигуры Верстовского и Алябьева. Автор «Аскольдовой могилы» (1835) создал свою лучшую оперу в возрасте 36 лет и затем неукоснительно оставался в тех же стилистических рамках, хотя в последующее двадцатилетие, когда он написал и поставил на сцене Большого театра еще три крупных оперных произведения, принципы его театральной эстетики выглядели уже устаревшими. Автор музыки «Соловья» (1825—1826) создал свой знаменитый романс в возрасте 38—39 лет, но песня на слова Дельвига — крупнейшая кульминация творческого пути композитора — стала для него и завершением определенного этапа и яркой отправной точкой, за которой на протяжении четверти века последовала длинная цепь сочинений в самых разных жанрах и нередко принципиально иного мировосприятия. Художник двигался вперед, чутко вслушиваясь в свое время, и — по словам Асафьева — «сплетал свои венки песен, летопись задушевных помыслов, внося лепту за лептой в копилку чувствований эпохи» (23, 20).

В творческой эволюции Алябьева можно выделить несколько периодов, которые и хронологически и в содержательном плане соответствуют основным этапам биографии композитора.

Период до 1812 года при всей его важности имел для алябьевского творчества значение подготовительного. Собственно, из произведений этого времени до

auf den Aspekt der musikalischen Form und auf viele Komponenten seiner Kompositionstechnik und seines Stils insgesamt. Für Glinkas Vorgänger und ältere Zeitgenossen scheint eine solch bedeutende Entwicklung ein fast außergewöhnliches Phänomen gewesen zu sein. Unter diesem Gesichtspunkt ist es lehrreich, die schöpferischen Persönlichkeiten von Werstowski und Aljabjew zu vergleichen. Der Autor von „Askolds Grab“ (1835) komponierte seine beste Oper im Alter von 36 Jahren und hielt sich danach strikt an denselben stilistischen Rahmen, obwohl in den folgenden zwanzig Jahren, als er drei weitere große Opern schrieb und am Bolschoi-Theater inszenierte, die Prinzipien seiner Theaterästhetik veraltet schienen. Der Autor der Musik zu „Die Nachtigall“ (1825-1826) komponierte seine berühmte Romanze im Alter von 38-39 Jahren, doch das Lied nach Worten von Delwig - der größte Höhepunkt des kreativen Weges des Komponisten - wurde für ihn sowohl das Ende einer bestimmten Etappe als auch ein leuchtender Ausgangspunkt, dem im Laufe eines Vierteljahrhunderts eine lange Kette von Werken in verschiedenen Gattungen und oft mit einer grundlegend anderen Weltansicht folgte. Der Künstler bewegte sich vorwärts, hörte sensibel auf seine eigene Zeit und - in Assafjews Worten – „flocht seine Liederkränze, eine Chronik intimer Gedanken, und trug Scherflein um Scherflein zum Sparschwein der Gefühle der Epoche bei“ (23, 20).

In der schöpferischen Entwicklung Aljabjews lassen sich mehrere Perioden unterscheiden, die sowohl chronologisch als auch inhaltlich den wichtigsten Etappen in der Biografie des Komponisten entsprechen.

Die Periode bis 1812 hatte bei aller ihrer Wichtigkeit für das Aljabjewsche Schaffen eine vorbereitende Bedeutung. Tatsächlich sind von den Werken dieser Zeit nur die

наших дней дошли только фортепианный полонез (1811) и рукописный эскиз рондо. Три других сочинения — французский романс и два вальса для фортепиано — известны лишь по названиям. Значительно больше сведений сохранилось о музыкальных впечатлениях молодого Алябьева, который с детских лет находился в атмосфере горячего увлечения искусством. Еще в городе своего рождения — Тобольске, где его отец, был губернатором и покровителем местного театра и оркестра, — он познакомился с операми Моцарта, Монсиньи, Филидора, Гретри, Пашкевича, с увертюрами и симфониями Штеркеля, Фогеля, И. Плейеля, Ф. А. Хофмайстера³.

³ По воспоминаниям современников, семья тобольского губернатора присутствовала практически на каждом спектакле и концерте, а реестры пьес и содержание концертных программ удается установить по архивным документам (Тобольское отд-ние Гос. архива Тюменской обл., ф. 341, ед. хр. 229, л. 6—11).

Несколько позднее — в Москве — он стал учеником популярного тогда композитора и педагога И. Г. Миллера, а затем, возможно, и Дж. Фильда. Во всяком случае, последнему посвящен алябьевский полонез⁴.

⁴ Музыкальные впечатления раннего московского периода подробно освещены в книге В. С. Штейнпресса (302, 26—37).

Первым периодом творчества Алябьева следует назвать отрезок времени приблизительно в пятнадцать лет, а именно — с момента поступления музыканта на военную службу в 1812 году и до декабря 1827

Klavierpolonaise (1811) und eine Manuskriptskizze eines Rondos erhalten geblieben. Drei weitere Werke - eine französische Romanze und zwei Walzer für Klavier - sind nur durch ihre Titel bekannt. Viel mehr Informationen sind über die musikalischen Eindrücke des jungen Aljabjew erhalten, der von Kindheit an in einer Atmosphäre der Leidenschaft für die Kunst lebte. Schon in seiner Geburtsstadt Tobolsk, wo sein Vater Gouverneur und Mäzen des dortigen Theaters und Orchesters war, lernte er Opern von Mozart, Monsigny, Philidor, Gretry, Paschkewitsch, Overtüren und Sinfonien von Sterkel, Vogel, I. Pleyel, F. A. Hofmeister³ kennen.

³ Den Erinnerungen von Zeitgenossen zufolge besuchte die Familie des Tobolsker Gouverneurs fast jede Aufführung und jedes Konzert, und die Register der Theaterstücke und der Inhalt der Konzertprogramme lassen sich aus Archivdokumenten ermitteln (Tobolsker Abteilung des Staatsarchivs der Region Tjumen, Inventarnr. 341, Bestandseinheit 229, Blätter 6-11).

Etwas später - in Moskau - wurde er Schüler des damals populären Komponisten und Pädagogen I. G. Miller, und dann vielleicht von J. Field. Letzterer ist jedenfalls das Thema von Aljabjews Polonaise⁴.

⁴ Musikalische Eindrücke aus der frühen Moskauer Zeit werden in dem Buch von W. S. Schteinpress ausführlich behandelt (302, 26-37).

Die erste Periode von Aljabjews Schaffen sollte als der Zeitraum von etwa fünfzehn Jahren bezeichnet werden, nämlich von dem Zeitpunkt an, als der Musiker 1812 in den Militärdienst eintrat, bis zum Dezember 1827, als das

года, когда несправедливый приговор по алябьевскому делу был высочайше утвержден и композитор отправлен в сибирскую ссылку. Его произведения в данном случае позволяют судить о творческой эволюции, несмотря на то что распределение материала оказывается здесь крайне неравномерным. Так, из сочинений военных лет до нас дошла лишь пьеса сугубо прикладного жанра — Галоп князя Оболенского для духового оркестра. Напротив, 20-е годы представлены в его наследии десятками опусов в жанрах вокальной, камерно-инструментальной, симфонической и театральной музыки. В своем большинстве это произведения ярко романтического характера, подчас рассчитанные и на внешний эффект, но всегда проникновенно-лирические, психологически тонко мотивированные и весьма совершенные по композиторской технике. Хотя первый период творчества Алябьева воспринимается и даже порой называется биографами «ранним», композитор тогда уже был и зрелым художником и сложившимся мастером.

Многие приметы стиля неоспоримо свидетельствуют о превосходном знании и творческом преломлении им традиций не только русской, но и европейских композиторских школ. Судя по оркестровым партитурам, на него отчасти влияла тогда музыка Вебера и Россини. Кроме того, он испытал некоторое воздействие роман- сового творчества старших современников Шуберта — И. Ф. Рейхардта, К. Ф. Цельтера и И. Р. Цумштега. В своих сочинениях для театра он учитывал опыт таких мастеров комической оперы, как Н. Далеярак, Н. Изуар и Э. Мегюль, чьи произведения были известны ему еще со времен французского похода, а в инструментальных ансамблях во

ungerechte Urteil im Fall Aljabjew vom höchsten Gericht bestätigt und der Komponist in die sibirische Verbannung geschickt wurde. Seine Werke in diesem Fall erlauben es uns, seine schöpferische Entwicklung zu beurteilen, obwohl die Verteilung des Materials hier äußerst ungleichmäßig ist. So ist von den Werken aus den Kriegsjahren nur ein Stück eines rein angewandten Genres - Fürst Obolenskis Galopp für Bläserorchester - erhalten geblieben. Dagegen sind die 20er Jahre in seinem Nachlass mit Dutzenden von Werken in den Gattungen Vokalmusik, Kammermusik, Symphonik und Theatermusik vertreten. Die meisten von ihnen sind Werke eindeutig romantischer Natur, manchmal auf äußere Wirkung ausgerichtet, aber immer von Herzen kommend und lyrisch, psychologisch subtil motiviert und kompositionstechnisch ziemlich perfekt. Obwohl die erste Periode von Aljabjews Schaffen von Biographen als „früh“ bezeichnet wird, war der Komponist bereits ein reifer Künstler und ein anerkannter Meister.

Viele Merkmale seines Stils zeugen unbestreitbar von seiner ausgezeichneten Kenntnis und kreativen Brechung der Traditionen nicht nur der russischen, sondern auch der europäischen Kompositionsschulen. Nach den Orchesterpartituren zu urteilen, war er zu dieser Zeit teilweise von der Musik Webers und Rossinis beeinflusst. In gewisser Weise war er auch von den romantischen Werken von Schuberts älteren Zeitgenossen I. F. Reichardt, C. F. Zelter und I. R. Zumsteeg beeinflusst. Bei seinen Kompositionen für das Theater berücksichtigte er die Erfahrungen von Meistern der komischen Oper wie N. Dalayrac, N. Isouard und E. Méhul, deren Werke ihm seit dem

многим ориентировался на квартеты Гайдна, Моцарта и, возможно, даже Бетховена.

Второй период — с 1828 года и до середины 1830-х годов — хронологически соответствует времени ссылки Алябьева. Романсовый жанр всегда оставался сквозной линией алябьевского творчества, однако его значение на этом этапе творческого пути композитора заметно возрастает, так же как увеличивается роль камерно-инструментальных и хоровых сочинений, а театральная музыка, напротив, отодвигается на задний план. Происходят симптоматичные изменения и в самом музыкальном языке, который подчас внешне теряет в яркости, становится сдержанней и строже, но выигрывает в глубине и даже своего рода эмоциональной философичности высказывания. Ощутимо расширяется и обогащается круг музыкальных образов, и мы найдем здесь самые тонкие градации человеческих чувств, самые полярные эмоции и порой самые контрастные их сочетания — спокойствия с яростью, горечи с улыбкой, иронии с влюбленностью. Чрезвычайно важно отметить, что, находясь в отдаленных провинциальных городах, Алябьев не терял по крайней мере односторонней связи со столицами и регулярно получал оттуда новейшие книги и ноты. Так, его переписка с Верстовским свидетельствует об обмене между ними нотными рукописями. Весьма вероятно и его знакомство с отдельными романсами Варламова, Гурилева и Глинки. А на рубеже 1832—1833 годов в алябьевских романсах начинают встречаться приемы гармонического и фактурного развития, характерные для песенного творчества Шуберта.

Франкreichfeldzug bekannt waren, und bei seinen Instrumentalensembles orientierte er sich weitgehend an den Quartetten von Haydn, Mozart und vielleicht sogar Beethoven.

Die zweite Periode - von 1828 bis Mitte der 1830er Jahre - entspricht chronologisch der Zeit des Exils von Aljabjew. Die romantische Gattung ist immer ein roter Faden in Aljabjews Werk geblieben, aber ihre Bedeutung nimmt in dieser Phase der Karriere des Komponisten deutlich zu, ebenso wie die Rolle der kammermusikalischen Instrumental- und Chorwerke, während die Theatermusik dagegen in den Hintergrund rückt. Symptomatische Veränderungen vollziehen sich auch in der musikalischen Sprache selbst, die manchmal äußerlich an Glanz verliert, zurückhaltender und strenger wird, dafür aber an Tiefe und sogar an einer Art emotionalem, philosophischem Ausdruck gewinnt. Die Palette der musikalischen Bilder wird spürbar erweitert und bereichert, und wir finden hier die subtilsten Abstufungen menschlicher Gefühle, die polarsten Emotionen und manchmal die kontrastreichsten Kombinationen von ihnen - Ruhe mit Wut, Bitterkeit mit einem Lächeln, Ironie mit Liebe. Es ist äußerst wichtig zu erwähnen, dass Aljabjew, obwohl er sich in abgelegenen Provinzstädten aufhielt, die Kommunikation mit den Hauptstädten zumindest in einer Richtung nicht verlor und von dort regelmäßig die neuesten Bücher und Noten erhielt. So zeugt seine Korrespondenz mit Werstowski von einem Austausch von Notenmanuskripten zwischen den beiden. Auch seine Bekanntschaft mit einzelnen Romanzen von Warlamow, Guriljow und Glinka ist höchstwahrscheinlich. Um die Jahreswende 1832-1833 begann Aljabjew in seinen Romanzen Techniken der harmonischen und strukturellen Entwicklung zu verwenden, die für

Третий период охватывает последние пятнадцать лет творческого пути Алябьева. С 1835 года он живет преимущественно в Московской губернии, неоднократно приезжает в Москву, остается в ней иногда на много месяцев, принимает участие в художественной жизни столицы. Однако официально, да и психологически, ссылка окончилась для него гораздо позднее — лишь в 1843 году. И тем не менее композитор уже с середины 30-х годов — по-прежнему отдавая основные силы романсовому жанру—вновь возвращается в своем творчестве к театральной музыке, сочиняет музыкальные номера к драматическим спектаклям, задумывает несколько опер, интенсивно работает также над хоровыми и симфоническими партитурами. В круг его музыкальных впечатлений постепенно входят оперные шедевры Вебера, вокальные циклы Шуберта, симфонии Бетховена, а самое главное— произведения Глинки и молодого Даргомыжского.

Вообще к чести Алябьева следует сказать, что композитор сразу же ощутил всю глубину и серьезность изменений, которые произошли в отечественном искусстве с появлением классических произведений Глинки. Более того, своим творчеством он сумел органично включиться в систему новых эстетических критериев. Не подражая глинкинскому гению и не соревнуясь с ним, он до самого конца искал свой путь и даже в год смерти создал произведение, не только удивительно передающее дух эпохи, но и открывающее новые горизонты в данном жанре, — романс «Деревенский сторож» на слова Н. П. Огарева.

Schuberts Liedkompositionen charakteristisch waren.

Der dritte Zeitraum umfasst die letzten fünfzehn Jahre des Schaffensweges von Aljabjew. Ab 1835 lebt er hauptsächlich in der Provinz Moskau, kommt aber immer wieder nach Moskau, wo er sich manchmal monatelang aufhält und an dem künstlerischen Leben der Hauptstadt teilnimmt. Allerdings endete seine Verbannung für ihn sowohl offiziell als auch psychologisch viel später, erst 1843. Dennoch kehrt der Komponist bereits ab Mitte der 30er Jahre, wobei er weiterhin seine Hauptkräfte dem Romanzengenre widmet, in seinem Schaffen wieder zur Theatermusik zurück. Er komponiert musikalische Nummern für dramatische Theaterstücke, plant mehrere Opern und arbeitet intensiv auch an Chor- und Symphoniepartituren. In seinen Kreis musikalischer Eindrücke gehören allmählich die Opern-Meisterwerke von Weber, die Vokalzyklen von Schubert, die Symphonien von Beethoven und vor allem die Werke von Glinka und dem jungen Dargomyschski.

Generell ist Aljabjew zugute zu halten, dass der Komponist die Tiefe und Ernsthaftigkeit der Veränderungen, die sich mit dem Erscheinen von Glinkas klassischen Werken in der russischen Kunst vollzogen, sofort spürte. Außerdem gelang es ihm, sich mit seinem Werk organisch in das System der neuen ästhetischen Kriterien zu integrieren. Ohne Glinkas Genie zu imitieren oder mit ihm zu konkurrieren, suchte er bis zum Schluss seinen eigenen Weg und schuf noch in seinem Todesjahr ein Werk, das nicht nur den Geist der Epoche wunderbar wiedergibt, sondern auch neue Horizonte in der Gattung eröffnet - die Romanze „Der Dorfwächter“ nach Texten von N. P. Ogarew.

Понимание роли Алябьева в истории русского музыкального искусства углублялось по мере того, как в архивах обнаруживались целые группы неизвестных или забытых произведений композитора.

Актуальность выдвинутого Асафьевым тезиса о плодотворности и перспективности розысков произведений Алябьева для наших дней не только не уменьшилась, но и возросла. В данной связи небезынтересно провести следующее противопоставление. В архивных и печатных материалах, например, Верстовского, Гурилева, Варламова, Глинки, Даргомыжского не исключена, разумеется, вероятность обнаружения автографов, эскизов, их различных вариантов, затерянных редких изданий и отдельных совсем неизвестных сочинений, но последнее, скорее всего, в мелких жанрах или же в сфере культового искусства. К тому же подобные находки вряд ли кардинально изменят давно сложившееся общее суждение о месте этих мастеров в истории русской музыкальной культуры. А для алябьевского архива, в силу его явной неполноты, разбросанности по отдаленным провинциальным городам, где жил музыкант в период своей долгой ссылки, ввиду анонимности пребывания композитора в Москве во второй половине 1830-х годов, принимая во внимание трудность, а часто и нереальность напечатания тогда всего, что вышло из-под его пера, — здесь возможности источниковедческого исследования до сих пор далеко еще не исчерпаны и дают серьезные основания надеяться даже на дальнейшие открытия принципиального плана — вплоть до крупных симфонических и театральных произведений.

Современное музыкознание неоднократно подтверждало научную

Das Verständnis für Aljabjews Rolle in der Geschichte der russischen Musikkunst vertiefte sich, als ganze Gruppen unbekannter oder vergessener Werke des Komponisten in den Archiven entdeckt wurden.

Die Relevanz von Assafjews These über die Fruchtbarkeit und Zukunftsfähigkeit der Suche nach Aljabjews Werken für unsere Zeit hat nicht nur nicht abgenommen, sondern sogar zugenommen. In diesem Zusammenhang ist es interessant, die folgende Gegenüberstellung vorzunehmen. In den Archiven und Druckwerken von z.B. Werstowski, Guriljow, Warlamow, Glinka, Dargomyschski ist die Wahrscheinlichkeit, Autographen, Skizzen, ihre verschiedenen Versionen, verschollene seltene Ausgaben und einige völlig unbekannte Werke zu finden, sicher nicht ausgeschlossen, aber letztere gehören höchstwahrscheinlich zu kleineren Gattungen oder in den Bereich der Kultkunst. Außerdem ist es unwahrscheinlich, dass solche Funde das seit langem bestehende allgemeine Urteil über den Platz dieser Meister in der Geschichte der russischen Musikkultur grundlegend ändern. Und was das Aljabjew-Archiv betrifft, so ist es aufgrund seiner offensichtlichen Unvollständigkeit, seiner Verstreung in abgelegenen Provinzstädten, in denen der Musiker während seines langen Exils lebte, aufgrund der Anonymität des Aufenthalts des Komponisten in Moskau in der zweiten Hälfte der 1830er Jahre und unter Berücksichtigung der Schwierigkeit, und oft unrealistisch, alles abzudrucken, was damals aus seiner Feder hervorging - hier sind die Möglichkeiten der Quellenforschung noch lange nicht ausgeschöpft und lassen sogar auf weitere Entdeckungen prinzipieller Art hoffen - bis hin zu großen Symphonie- und Theaterwerken.

Die moderne Musikwissenschaft hat die wissenschaftliche Gültigkeit dieser

обоснованность такой точки зрения. Причем открытия порой освещали совсем новые для нас грани дарования Алябьева и приводили к существенному изменению акцентов в целостной характеристике его творчества. Благодаря публикациям его сочинений в редакции советских исследователей Б. В. Доброхотова, И. Н. Иордан, Г. В. Киркора, Б. С. Штейнпресса, Н. И. Платонова, Т. С. Крунтяевой достоянием музыкальной науки и искусства стали неизвестные ранее романсы, избранные куплеты и арии из опер и водевилей, а самое главное — музыка камерно-инструментальная, симфоническая, балетная, хоровая. Вместе с тем многие уже найденные опусы, особенно хоры и хоровые циклы а саррелла, музыкальные номера водевилей и опер, партитуры для военно-духового и симфонического оркестра еще не отредактированы и не изданы, хотя и сейчас позволяют специалистам говорить о высоких достоинствах и дают представление о подлинных масштабах творчества художника.

Сейчас Алябьев предстает перед нами как композитор исключительно крупного и разносторонне направленного таланта, широко мыслящий и безусловно высокопрофессиональный. Он обратился в своем творчестве практически ко всем жанрам современного ему русского музыкального искусства.

Прежде всего ему принадлежит музыка более 180 романсов, очень многие из которых, например «Соловей» на слова Дельвига, «Я вижу образ твой» по Гёте в переводе А. Бистрома, «Два ворона» на слова Пушкина и другие, можно отнести к ряду самых выдающихся образцов вокальной лирики.

Sichtweise wiederholt bestätigt. Und Entdeckungen haben mitunter ganz neue Facetten des Talents von Aljabjew beleuchtet und zu einer deutlichen Akzentverschiebung in der ganzheitlichen Charakterisierung seines Werkes geführt. Dank der Veröffentlichungen seiner Kompositionen, die von den sowjetischen Forschern B. W. Dobrochotow, I. N. Jordan, G. W. Kirkor, B. S. Schteinpress, N. I. Platonow und T. S. Kruntjajewa herausgegebenen Veröffentlichungen seiner Schriften wurden bisher unbekannte Romanzen, ausgewählte Couplets und Arien aus Opern und Vaudevilles und vor allem kammermusikalische Instrumental-, Sinfonie-, Ballett- und Chormusik zum Gegenstand der Musikwissenschaft und -kunst. Gleichzeitig sind viele Werke, vor allem Chöre und A-cappella-Chorzyklen, Musiknummern aus Vaudevilles und Opern sowie Partituren für Militärblasorchester und Sinfonieorchester noch nicht ediert und veröffentlicht worden, obwohl sie schon jetzt Fachleuten die Möglichkeit geben, von ihren hohen Verdiensten zu sprechen und eine Vorstellung vom wahren Umfang des Werks des Künstlers zu vermitteln.

Aljabjew erscheint uns heute als ein Komponist von außerordentlich großem und vielseitigem Talent, breit gefächert und zweifelsohne hoch professionell. Er wandte sich in seinem Werk praktisch allen Gattungen der russischen Musikkunst seiner Zeit zu.

In erster Linie besitzt er die Musik von mehr als 180 Romanzen, von denen viele, wie „Die Nachtigall“ nach Delwig, „Ich sehe dein Bild“ von Goethe in der Übersetzung von A. Bistrom, „Zwei Raben“ nach Puschkin und andere, zu den herausragenden Beispielen der Vokallyrik gezählt werden können.

Среди камерно-инструментальных сочинений Алябьева мы встретим и квинтеты, и квартеты, и трио, и сонаты, и вариационные циклы, и отдельные разножанровые пьесы для духовых, смычковых, смешанных составов. Лучшие из них— фортепианное трио ля минор, струнный квартет соль мажор, соната для скрипки и фортепиано ми минор — явились для отечественной музыкальной культуры 1820—40-х годов весьма значительными художественными достижениями, и доныне они сохраняют свою притягательность, не уступая в наших глазах даже камерно-инструментальным ансамблям Глинки⁵.

⁵ Алябьевское камерно-инструментальное творчество исследовано и эстетически оценено в советском музыковедении, пожалуй, наиболее полно и разносторонне. См.: 107; 221, 79—102; 162, 223—231; 8; 140, 300—809.

Чрезвычайно объемно наследие Алябьева в других жанровых сферах — музыки для симфонического, камерного и военно-духового оркестров. К сожалению, еще далеко не во всех случаях установлены даты создания сочинений. Иногда даже неясно, какие из них были завершены. И все же законченные партитуры, эскизы и упоминания в исторических документах позволяют говорить о принадлежности перу композитора приблизительно пяти одночастных симфоний, восьми концертных увертюр, четырех вариационных циклов, нескольких произведений для солирующих инструментов (скрипки, кларнета, валторны) с оркестром, танцевальных сюит, сборников маршей и множества отдельных пьес⁶.

Unter Aljabjews kammermusikalischen Werken finden sich Quintette, Quartette, Trios, Sonaten, Variationszyklen und einzelne gattungsübergreifende Stücke für Bläser-, Streich- und gemischte Ensembles. Die besten von ihnen - das Klaviertrio in a-Moll, das Streichquartett in G-Dur, die Sonate für Violine und Klavier in e-Moll - waren sehr bedeutende künstlerische Errungenschaften für die nationale Musikkultur der 1820er- bis 40er-Jahre und haben bis heute ihre Anziehungskraft behalten, die in unseren Augen selbst Glinkas kammermusikalischen Ensembles nicht nachsteht⁵.

⁵ Aljabjews kammermusikalisches Werk ist in der sowjetischen Musikwissenschaft vielleicht am umfassendsten und vielfältigsten erforscht und ästhetisch bewertet worden. Siehe: 107; 221, 79-102; 162, 223-231; 8; 140, 300-809.

Aljabjews Nachlass in anderen Gattungsbereichen - Musik für Sinfonie-, Kammer- und Militärblasorchester - ist äußerst umfangreich. Leider sind die Kompositionsdaten noch nicht in allen Fällen ermittelt worden. Manchmal ist nicht einmal klar, welche der Werke vollendet wurden. Dennoch lässt sich anhand der vollendeten Partituren, der Skizzen und der Hinweise in historischen Dokumenten sagen, dass der Komponist etwa fünf einsätzige Sinfonien, acht Konzertouvertüren, vier Variationszyklen, mehrere Werke für Soloinstrumente (Violine, Klarinette und Horn) und Orchester, Tanzsuiten, Marschsammlungen und zahlreiche Einzelstücke komponiert hat⁶.

⁶ Наглядное представление о громадном объеме алябьевских сочинений дает почти полный и для наших дней наиболее научно достоверный список, составленный Б. В. Доброхотовым (108, 295—318).

Алябьевские произведения для музыкального театра также охватывают все бытовавшие в ту эпоху жанры оперы, балета, водевиля, мелодрамы, торжественного пролога, сценической кантаты, музыки к трагедиям, комедиям и драмам. Из шести его опер три были полностью завершены им: «Лунная ночь» на либретто П. А. Муханова и П. Н. Арапова, «Рыбак и русалка, или Злое зелье» на текст неустановленного автора, «Аммалат-бек» по кавказской повести А. А. Бестужева-Марлинского. Три другие оперные партитуры — «Буря» и «Волшебная ночь» по Шекспиру, «Эдвин и Оскар» на сюжет древнего кельтского сказания — были близки к завершению, и работа над ними, судя по архивным документам, остановилась в последний момент, когда рухнули все надежды на их сценическое воплощение. Сохранившиеся нотные и литературные материалы раскрывают перед нами чрезвычайно интересные, на редкость разнообразные и ярко новаторские для театральной России того времени музыкально-драматические концепции. Однако только «Лунная ночь», сочиненная еще до ссылки композитора, увидела свет, а в дальнейшем усилия автора и его друзей по постановке остальных пяти опер наталкивались каждый раз на непреодолимые препятствия. Удачнее сложилась судьба балета «Волшебный барабан», имевшего заслуженный успех, по особенно благоприятной оказалась сценическая жизнь водевилей, которые — с музыкой Алябьева, Верстовского, Шольца, Маурера (в

⁶ Eine klare Vorstellung vom enormen Umfang der Kompositionen Aljabjews vermittelt die fast vollständige und bis heute wissenschaftlich zuverlässigste Liste, die von B. W. Dobrochotow (108, 295-318) zusammengestellt wurde.

Aljabjews Werke für das Musiktheater umfassen auch alle damals gebräuchlichen Gattungen der Oper, des Balletts, des Vaudevilles, des Melodrams, des feierlichen Prologs, der Bühnenkantate, der Musik für Tragödien, Komödien und Dramen. Von seinen sechs Opern hat er drei vollständig vollendet: „Mondnacht“ nach einem Libretto von P. A. Muchanow und P. N. Arapow, „Der Fischer und die Meerjungfrau oder der böse Trank“ nach einem Text eines unbekanntenen Autors und „Ammalat-Bek“ nach einer kaukasischen Geschichte von A. A. Bestuschew-Marlinski. Drei weitere Opern – „Der Sturm“ und „Die Zaubernacht“ nach Shakespeare sowie „Edwin und Oscar“ nach einer alten keltischen Legende - standen kurz vor der Vollendung, und die Arbeit an ihnen wurde, nach den Archivdokumenten zu urteilen, im letzten Moment eingestellt, als sich alle Hoffnungen auf eine Bühnenrealisierung zerschlugen. Die überlieferten musikalischen und literarischen Materialien offenbaren uns äußerst interessante, ungewöhnlich vielfältige und für das damalige russische Theater höchst innovative musikalische und dramatische Konzepte. Allerdings erblickte nur die vor dem Exil des Komponisten komponierte „Mondscheinnacht“ das Licht der Welt, und später stießen die Bemühungen des Komponisten und seiner Freunde, die anderen fünf Opern aufzuführen, jedes Mal auf unüberwindliche Hindernisse. Das Schicksal des Balletts „Die Zaubertrommel“, das ein wohlverdienter Erfolg war, war glücklicher, aber das Bühnenleben der Vaudevilles, die - mit Musik von Aljabjew, Werstowski, Scholz,

различных вариантах их соавторства)—не сходили со сцен столичных и провинциальных театров иногда по десяти, а то и двадцати лет подряд, да и потом неоднократно возобновлялись в бенефисы известных актеров.

Из двух десятков водевильных пьес, созданных при его участии, добрая половина принадлежит жанровой разновидности оперы-водевиля⁷.

⁷ Кстати сказать, аналогичные произведения французских композиторов, например «Два слова, или Ночь в лесу» Н. Далеирака, «Выдуманный клад, или Опасность подслушивать у дверей» Э. Мегюля, нередко именовались тогда комическими операми.

В данной жанровой сфере настоящей жемчужиной отечественного искусства можно назвать оперу-водевиль «Хлопотун, или Дело мастера боится» на текст А. И. Писарева с музыкой Алябьева и Верстовского.

Среди других сочинений Алябьева для театра наибольший интерес представляет его музыка к драматическим спектаклям. Здесь с его именем связано несколько крупных вех истории отечественного театрального искусства. Одной из таких вех стала в апреле 1838 года московская премьера «Русалки» Пушкина, для которой композитор создал развернутую оркестрово-хоровую партитуру (к сожалению, она сохранилась не полностью). Общественное звучание премьеры определялось не только самим фактом обращения Малого театра к гениальному, хотя и не завершеному, тексту Пушкина и не только привлечением лучших артистических сил Москвы, но и тем

Maurer (in verschiedenen Versionen ihrer Co-Autorenschaft) - die Bühnen der Großstadt- und Provinztheater manchmal zehn oder sogar zwanzig Jahre hintereinander nicht verließen, und dann immer wieder während der Benefizvorstellungen berühmter Schauspieler wieder aufgenommen wurden.

Von zwei Dutzend Vaudeville-Stücken, die bei seiner Beteiligung entstanden sind, gehört die Hälfte zur genrespezifischen Variante der Operette⁷.

⁷ Übrigens wurden ähnliche Werke französischer Komponisten, zum Beispiel „Zwei Worte oder Eine Nacht im Wald“ von N. Dalayrac, „Der erfundene Schatz oder Die Gefahr, an den Türen zu lauschen“ von E. Méhul, damals oft als komische Opern bezeichnet.

In diesem Genrebereich kann man die Operette „Der Wichtigtuer oder Das Werk lobt den Meister“ auf Text von A. I. Pissarew mit Musik von Aljabjew und Werstowski als wahre Perle der russischen Kunst bezeichnen.

Unter Aljabjews anderen Werken für das Theater ist seine Musik für dramatische Aufführungen von größtem Interesse. Hier ist sein Name mit mehreren wichtigen Meilensteinen in der Geschichte der russischen Theaterkunst verbunden. Einer dieser Meilensteine war die Moskauer Uraufführung von Puschkins „Rusalka“ im April 1838, für die der Komponist eine erweiterte Orchester- und Chorpartitur schuf (die leider nicht vollständig erhalten ist). Die öffentliche Wirkung der Uraufführung wurde nicht nur dadurch bestimmt, dass das Maly-Theater sich Puschkins brillantem, wenn auch nicht vollendetem Text zuwandte und nicht nur durch die Beteiligung der besten künstlerischen Kräfte Moskaus, sondern auch dadurch, dass es die erste Aufführung von

обстоятельством, что это была вообще первая из постановок пушкинских произведений после смерти поэта. Вскоре «Русалка» с алябьевской музыкой была с успехом исполнена на петербургской сцене, и возможно, уже тогда подсознательно привлекла внимание Даргомыжского. Заметными событиями театральной жизни 1820—30-х годов следует назвать и первые исполнения на русском языке драматической фантазии «Буря» (1821, 1827) и комедии «Виндзорские кумушки» (1838) Шекспира. Эти пьесы — при всех явных недостатках переводов А. А. Шаховского и Н. С. Селивановского — открыли перед русской публикой наследие великого английского драматурга совсем с иной стороны, нежели в ранее известных ей трагедиях «Гамлет» и «Отелло»: не сурово-трагического, а возвышенно-философского и остро-комедийного Шекспира. Для московской постановки «Бури» Алябьев в 1827 году написал большую арию Просперо с хором, а для «Виндзорских кумушек» сочинил целый ряд музыкальных номеров — хоры, танцы, характерный дуэт, оркестровые интермеццо и инструментальные эпизоды с мелодекламацией. Если вспомнить также и о его работе над операми «Буря» и «Волшебная ночь» (по «Сну в летнюю ночь»), то еще более прояснится для нас роль шекспировских образов и сюжетов в творчестве композитора к рельефно выявится все значение его вклада в русскую музыкальную шекспириану для самого раннего этапа ее развития (из предшественников и современников Глинки лишь Давос и Варламов однократно обратились к шекспировским темам).

Общее число трагедий, комедий и драм с алябьевской музыкой в настоящее время еще не может быть

Пuschkins Werken nach dem Tod des Dichters war. Bald wurde „Rusalka“ mit der Musik von Aljabjew erfolgreich auf der St. Petersburger Bühne aufgeführt und erregte vielleicht schon damals unbewusst die Aufmerksamkeit von Dargomyschski. Als bemerkenswerte Ereignisse im Theaterleben der 1820er und 30er Jahre sind auch die ersten Aufführungen der dramatischen Fantasie „Der Sturm“ (1821, 1827) und der Komödie „Die lustigen Weiber von Windsor“ (1838) von Shakespeare auf Russisch zu nennen. Diese Stücke - mit all den offensichtlichen Unzulänglichkeiten der Übersetzungen von A. A. Schachowski und N. S. Seliwanowski - eröffneten dem russischen Publikum das Vermächtnis des großen englischen Dramatikers aus einer ganz anderen Perspektive als in den ihr bis dahin bekannten Tragödien „Hamlet“ und „Othello“: nicht die streng tragische, sondern die sublim philosophische und ergreifende Komödie von Shakespeare. Für die Moskauer Inszenierung von „Der Sturm“ im Jahr 1827 schrieb Aljabjew die große Arie des Prospero mit Chor, und für „Die die lustigen Weiber von Windsor“ komponierte er eine ganze Reihe musikalischer Nummern - Chöre, Tänze, ein charakteristisches Duett, orchestrale Intermezzi und instrumentale Episoden mit Rezitation. Wenn wir uns auch seine Arbeit an den Opern „Der Sturm“ und „Die Zaubernacht“ (nach „Ein Sommernachtstraum“) ins Gedächtnis rufen, wird die Rolle der Shakespeare-Bilder und -Themen im Werk des Komponisten noch deutlicher, und die volle Bedeutung seines Beitrags zur russischen musikalischen Shakespeare-Musik im frühesten Stadium ihrer Entwicklung wird deutlich (von Glinkas Vorgängern und Zeitgenossen haben sich nur Dawos und Warlamow einmal mit Shakespeare-Themen befasst).

Die Gesamtzahl der Tragödien, Komödien und Dramen mit Aljabjews Musik lässt sich derzeit nicht genau

точно определено, поскольку имя ссыльного композитора, как правило, не упоминалось ни в объявлениях, ни в афишах, и здесь остаются спорные моменты. Однако в любом случае таких пьес известно не менее семи, и в данной связи, помимо ранее названных сочинений, следует выделить инсценировку популярной в 1830-е годы повести И. И. Козлова «Безумная», драму А. Ф. Вельтмана «Муромские леса», трагедию В. А. Алябьева «Осада Коринфа», патриотический дивертисмент С. И. Стромилова «Русский инвалид на Бородинском поле». Алябьевские партитуры этих пьес представляют собой, как правило, стройную и продуманную музыкально-драматургическую композицию развернутых номеров — увертюры, хоров, речитативов, арий и т. д. Кроме того, архивы московских друзей композитора—поэтов и драматургов — позволяют порой выявить литературные рукописи с нотными эскизами Алябьева, предназначенными для тех произведений, которые были намечены, но не допущены к постановке. Среди них, например, предполагавшиеся иисценировки романа И. И. Лажечникова «Последний Новик» и поэмы Вельтмана «Ратибор Холмоградский».

Очень важной и сквозной линией творчества Алябьева была его многолетняя работа по сбору, аранжировке и публикации подлинных народных песен и инструментальных мелодий—от русских и украинских до кавказских и среднеазиатских. Наиболее крупным и известным его трудом в данной области является аранжировка «Голосов украинских песен» для сборника выдающегося фольклориста М. А. Максимовича, хотя нельзя не отметить и еще несколько сборников, связанных уже

bestimmen, da der Name des Exilkomponisten in der Regel weder in der Werbung noch in den Theaterzetteln genannt wurde und es noch strittige Punkte gibt. Auf jeden Fall sind jedoch mindestens sieben solcher Stücke bekannt, und in diesem Zusammenhang sind neben den bereits erwähnten Werken die Dramatisierung der in den 1830er Jahren populären Erzählung „Das sorglose Mädchen“ von I. I. Koslow, das Drama „Die Wälder von Murom“ von A. F. Weltman, die Tragödie „Die Belagerung von Korinth“ von W. A. Aljabjew und das patriotische Divertissement „Der russische Invalide auf dem Borodino-Feld“ von S. I. Stromilow hervorzuheben. Aljabjews Partituren zu diesen Stücken sind in der Regel eine schlanke und gut durchdachte musikalisch-dramaturgische Komposition von ausgedehnten Nummern - Ouvertüre, Chöre, Rezitative, Arien und so weiter. Darüber hinaus finden sich in den Archiven der Moskauer Freunde des Komponisten - Dichter und Dramatiker - bisweilen literarische Manuskripte mit musikalischen Skizzen Aljabjews für jene Werke, die zwar zur Aufführung vorgesehen waren, aber nicht aufgeführt werden durften. Darunter befinden sich zum Beispiel die Entwürfe für I. I. Laschetschnikows Roman „Der letzte Novik“ und Weltmans Gedicht „Ratibor von Holmograd“.

Eine sehr wichtige und durchgehende Linie in Aljabjews Arbeit war das langjährige Sammeln, Arrangieren und Veröffentlichens authentischer Volkslieder und Instrumentalmelodien - von russischen und ukrainischen bis zu kaukasischen und zentralasiatischen. Sein größtes und bekanntestes Werk auf diesem Gebiet ist das Arrangement von „Stimmen ukrainischer Lieder“ für die Sammlung des herausragenden Folkloristen M. A. Maximowitsch, obwohl auch mehrere andere Sammlungen, die hauptsächlich mit orientalischen Themen verbunden sind, erwähnt

преимущественно с восточной тематикой. Композитор подходил к проблеме обработки как к самоценной художественной задаче и нередко объединял свои обработки в циклы, имеющие не столько научное, сколько художественное значение, например: «Азиатские песни» (две башкирские, киргизская и туркменская), «Татарские песни» (шесть инструментальных мелодий и одна вокальная), «Горские песни» (утрачены). С другой стороны, те же самые напевы порой служили ему вспомогательным интонационным, а то и основным тематическим материалом при создании оперных, симфонических, фортепианных и камерно-вокальных произведений с определенным национальным колоритом, например в Башкирской и Черкесской увертюрах, в опере «Аммалат-бек», в романсах «Плачет дева гор», «Черкес», «Много дев у нас в горах», «Кабардинская песня». Замечательная чуткость и широта воззрений на музыкальное и поэтическое народное творчество, принципиальное нежелание видеть в восточной музыке лишь сферу некоего обобщенного экзотического ориентализма и стремление осмыслить народные песни Востока как бы изнутри, поняв душу того народа, который их создал, — все эти качества выделяют Алябьева среди большинства композиторов его времени и позволяют назвать его непосредственным предшественником русских классиков в их отношении к музыкальному фольклору (см.: 303; 300; 110).

Творческое наследие Алябьева, как мы видим, весьма обширно и многопланово, и совокупность его произведений может быть охарактеризована во многих ракурсах. Но важнейшими следует назвать, пожалуй, два: роль

werden sollten. Der Komponist betrachtete das Problem der Bearbeitung als eine eigenständige künstlerische Aufgabe und fasste seine Bearbeitungen oft zu Zyklen zusammen, die eher von künstlerischer als von wissenschaftlicher Bedeutung waren, z. B.: „Asiatische Lieder“ (zwei baschkirische, kirgisische und turkmenische), „Tatarische Lieder“ (sechs Instrumentalmelodien und eine Vokalmelodie), „Berglieder“ (verschollen). Andererseits dienten ihm dieselben Melodien zuweilen als zusätzliche Intonation oder sogar als thematisches Hauptmaterial bei der Schaffung von Opern-, Symphonie-, Klavier- und Kammergesangswerken mit einer gewissen nationalen Note, z. B. in den baschkirischen und tscherkessischen Ouvertüren, in der Oper „Ammalat-Bek“, in den Romanzen „Das Mädchen aus den Bergen weint“, „Tscherkessisch“, „Viele Mädchen in unseren Bergen“ und „Das kabardinische Lied“. Eine bemerkenswerte Sensibilität und Breite der Ansichten über die musikalische und poetische Volkskunst, eine grundsätzliche Abneigung, in der orientalischen Musik nur die Sphäre eines verallgemeinerten exotischen Orientalismus zu sehen, und der Wunsch, die Volkslieder des Orients wie von innen heraus zu begreifen und die Seele des Volkes, das sie geschaffen hat, zu verstehen - all diese Eigenschaften zeichnen Aljabjew unter den meisten Komponisten seiner Zeit aus und erlauben es uns, ihn in seiner Einstellung zur musikalischen Folklore als einen direkten Vorläufer der russischen Klassiker zu bezeichnen (siehe: 303; 300; 110).

Aljabjews schöpferisches Erbe ist, wie wir gesehen haben, sehr umfangreich und vielschichtig, und die Gesamtheit seiner Werke kann aus vielen Perspektiven charakterisiert werden. Doch die wichtigsten sind vielleicht zwei: die Rolle von Aljabjews Werk im

Алябьевского творчества в историческом процессе становления русской музыкальной классики; значение алябьевского творчества как самоценного художественного явления русского музыкального романтизма.

Однако степень приближения к классическому уровню и особенности выражения романтической эстетики были несколько различны в разных жанрах, и поэтому представляется целесообразным далее рассмотреть по отдельности наиболее значительные и объемные по числу сочинений жанровые группы.

2.

В обширном творческом наследии Алябьева вокальная лирика составляет основную и наиболее исследованную область. Именно как автор романсов композитор раньше всего получил широкое признание современников и проявил лучшие качества своего яркого таланта. Именно к этому жанру раньше всего обратились исследователи его творчества начиная с первого из них — Г. Н. Тимофеева (278). Отнюдь не заслоняя собой значение других его сочинений, романс все же стал для него важнейшей сферой самовыражения, наиболее полно раскрывающей его творческую индивидуальность.

Особое значение романсов Алябьева во многом было вызвано личными обстоятельствами его жизни, его трагической судьбой. Опальный композитор, принужденный долгие годы скитаться по далеким окраинам России, был отторгнут от музыкальной жизни русских столиц, от оперных театров, больших оркестров, широкой аудитории. За редким исключением, Алябьев не имел возможности слышать свои

исторический процесс der Entstehung der russischen Musikklassiker und die Bedeutung von Aljabjews Werk als selbstwertiges künstlerisches Phänomen der russischen Musikromantik.

Der Grad der Annäherung an das klassische Niveau und die Eigenheiten des Ausdrucks der romantischen Ästhetik variierten jedoch von Gattung zu Gattung, weshalb es angebracht erscheint, die zahlenmäßig bedeutendsten und umfangreichsten Gattungsgruppen gesondert zu untersuchen.

2.

In Aljabjews umfangreichem Schaffen bildet die Vokallyrik den wichtigsten und am besten erforschten Bereich. Als Autor von Liebesliedern erhielt der Komponist erstmals breite Anerkennung von seinen Zeitgenossen und zeigte die besten Eigenschaften seines strahlenden Talents. Die Forscher seines Werks, allen voran G. N. Timofejew (278), haben sich vor allem diesem Genre zugewandt. Weit davon entfernt, die Bedeutung seiner anderen Werke in den Schatten zu stellen, wurde die Romanze für ihn dennoch zur wichtigsten Sphäre seiner Selbstdarstellung, in der seine schöpferische Individualität am deutlichsten zum Ausdruck kommt.

Die besondere Bedeutung von Aljabjews Romanzen ist weitgehend auf seine persönlichen Lebensumstände und sein tragisches Schicksal zurückzuführen. Der in Ungnade gefallene Komponist, der gezwungen war, viele Jahre lang in den entlegenen Außenbezirken Russlands umherzuziehen, war vom Musikleben der russischen Hauptstädte, von Operntheatern, großen Orchestern und einem breiten Publikum entfremdet. Von

театральные и симфонические произведения в публичном исполнении, в то время как романсы его пелись многочисленными любителями музыки и регулярно печатались в Москве и Петербурге.

Песня-романс — неизменная сфера творчества композитора начиная с 1810-х годов. Запечатлев важнейшие вехи его биографии, его сокровенные переживания и думы, романсы выступают неповторимой летописью жизни художника, подлинной исповедью души, много страдавшей и претерпевшей. Рождаясь как непосредственные, сокровенные высказывания композитора, романсы Алябьева в то же время отвечали душевному настрою значительной части русского общества, затрагивали волнующие темы современности и потому тотчас же находили широкий отклик. Вместе с тем именно в этой области осуществляются его композиторские поиски, оттачивается и совершенствуется мастерство. Происходит значительное углубление содержания традиционных вокальных жанров и степени их психологической насыщенности, кристаллизуются и детализируются средства музыкальной выразительности. Новые жанры и темы, новые сферы, появляющиеся в алябьевских романсах, займут прочное место в творчестве русских композиторов-классиков.

Можно сказать, что творчество Алябьева в принципе песенно, так как песенность пронизывает наследие композитора во всех его жанровых разновидностях. Она лежит в основе опер и водевилей, формирует мелодику камерно-инструментальных сочинений. Темы отдельных песен и романсов становятся не только предметом многочисленных инструментальных транскрипций, но

в немногих исключениях абзеев не имел возможности, свои Theater- und Symphoniewerke öffentlich aufzuführen, während seine Romanzen von zahlreichen Musikliebhabern gesungen und in Moskau und St. Petersburg regelmäßig gedruckt wurden.

Die Lied-Romanze ist seit den 1810er Jahren ein ständiger Bereich im Werk des Komponisten. Die Romanzen, die die wichtigsten Meilensteine seiner Biographie, seine innersten Gefühle und Gedanken festhalten, sind eine unnachahmliche Chronik des Lebens des Künstlers, ein wahres Bekenntnis einer Seele, die viel gelitten und ertragen hat. Aljabjews Romanzen, die als direkte, intime Äußerungen des Komponisten entstanden, entsprachen gleichzeitig der Stimmung eines bedeutenden Teils der russischen Gesellschaft, berührten die aufregenden Themen der Moderne und fanden daher sofort ein breites Echo. Zugleich verwirklichte er in diesem Bereich seine kompositorischen Bestrebungen, verfeinerte und vervollkommnete seine Meisterschaft. Der Inhalt der traditionellen Vokalgattungen und der Grad ihrer psychologischen Intensität werden deutlich vertieft, die musikalischen Ausdrucksmittel kristallisieren sich heraus und werden detaillierter. Die neuen Gattungen und Themen sowie die neuen Sphären, die in Aljabjews Romanzen auftauchen, werden einen festen Platz im Werk der klassischen russischen Komponisten einnehmen.

Man kann sagen, dass Aljabjews Werk prinzipiell liedhaft ist, denn die Liedhaftigkeit durchdringt das Vermächtnis des Komponisten in all seinen Gattungsvarianten. Sie bildet die Grundlage von Opern und Vaudevilles und prägt die Melodie von Kammer- und Instrumentalwerken. Die Themen einzelner Lieder und Romanzen werden nicht nur Gegenstand zahlreicher instrumentaler Bearbeitungen, sondern

проникают и в произведения других жанров. Так, мелодия знаменитого «Соловья» звучит в Adagio Третьего квартета, мелодия романса «Прощание с соловьем на севере» — в оркестровом полонезе ре мажор, музыка «Грузинской песни» — в фортепианной «Французской кадрили из азиатских песен», а «Кабардинская песня» служит одним из источников создания национального колорита в опере «Аммалат-бек». Явления песенности и автоцитатности ярко характеризуют Алябьева как художника-романтика.

Говоря о романтической направленности вокального творчества Алябьева следует подчеркнуть особую, в своем роде уникальную роль его творческих исканий в развитии русского романса. Как художник он был ярким представителем той продекабристской линии русского романтизма, которая развилась в русской поэзии 1810—20-х годов. По глубине содержания и полноте затронутых философских и социальных проблем его романсы оставили далеко позади «прекраснодушную» лирику предшествующего времени. С ними вошли в русский романс темы высокого гражданского звучания, идеи свободолюбия, любви к родине, гуманизма, сочувствия обездоленным и угнетенным. Алябьев первым среди русских композиторов обратился к творчеству народов, населявших Россию, и прежде всего к образам Востока, Кавказа, и в этом смысле затронул те важные стороны русской литературы, которых до него не коснулся ни один русский композитор.

Необычайно широк круг поэтов на стихи которых Алябьев создавал свои романсы. Среди них и

dringen auch in Werke anderer Gattungen ein. So erklingt die Melodie der berühmten „Nachtigall“ im Adagio des Dritten Quartetts, die Melodie der Romanze „Abschied von der Nachtigall im Norden“ in der Orchesterpolonaise D-Dur, die Musik des „Georgischen Liedes“ in der „Französischen Quadrille asiatischer Lieder“ für Klavier, und das „Kabardinische Lied“ dient als eine der Quellen des Nationalkolorits in der Oper „Ammalat-Bek“. Die Phänomene der Liedhaftigkeit und der Selbstzitation charakterisieren Aljabjew als romantischen Künstler auf anschauliche Weise.

Wenn wir von der romantischen Ausrichtung von Aljabjews Vokalwerk sprechen, sollten wir die besondere, in gewisser Weise einzigartige Rolle seiner schöpferischen Suche in der Entwicklung der russischen Romantik hervorheben. Als Künstler war er ein lebendiger Vertreter der prodekabristischen Linie der russischen Romantik, die sich in der russischen Dichtung der 1810er-20er Jahre entwickelte. In Bezug auf die inhaltliche Tiefe und die Vollständigkeit der behandelten philosophischen und sozialen Probleme blieben seine Romanzen weit hinter der „schöngestigen“ Lyrik der vorangegangenen Zeit zurück. Mit ihnen hielten in die russische Romantik Themen von hohem bürgerlichen Klang, die Ideen der Freiheitsliebe, der Liebe zum Vaterland, des Humanismus, des Mitgefühls für die Benachteiligten und Unterdrückten Einzug. Aljabjew war der erste russische Komponist, der sich dem Werk der Völker, die Russland bewohnten, und vor allem den Bildern des Orients und des Kaukasus zuwandte, und in diesem Sinne berührte er wichtige Aspekte der russischen Literatur, die kein anderer russischer Komponist vor ihm berührt hatte.

Die Bandbreite der Dichter, auf deren Verse Aljabjew seine Romanzen schrieb, ist ungewöhnlich groß. Darunter

сентименталисты, и романтики, и поэты пушкинской плеяды, и поэты-декабристы, и малоизвестные авторы, близкие знакомые и родственники композитора; некоторые тексты, возможно, даже написаны им самим. Вдумчивое, серьезное отношение Алябьева к отбору текстов проявляется в его повышенном внимании к классикам русской поэзии: наибольшее количество романсов написано им на стихи Пушкина, Дельвига и Жуковского. Значительную часть вокальной лирики Алябьева составляют романсы на стихи духовно близких ему поэтов декабристского круга, в числе которых А. А. Бестужев-Марлинский, Л. А. Якубович, Д. В. Веневитинов, А. С. Грибоедов, П. А. Вяземский. К излюбленным авторам можно отнести романтиков А. Ф. Вельтмана и И. И. Козлова, поэта гусарской вольницы Д. В. Давыдова, Н. М. Языкова. В последний период творчества, характеризующийся усилением демократических тенденций, внимание композитора привлекают стихи Н. П. Огарева, А. И. Полежаева, И. С. Аксакова.

Вокальное творчество Алябьева включает в себя свыше 180 романсов, около 40 высокохудожественных обработок песен различных народов России, сочинения для голоса с оркестром, хоры с сопровождением и а cappella. Советскими музыковедами Б. В. Доброхотовым, Б. С. Штейнпрессом, И. Н. Иордан проделана большая работа по восстановлению и публикации произведений Алябьева. В 1974—1976 годах Б. В. Доброхотов впервые издал полное собрание романсов и песен Алябьева, снабженное подробными указаниями о существовавших ранее изданиях и о времени создания неопубликованных прежде сочинений. Благодаря этому

sind Sentimentalisten, Romantiker, Dichter der Puschkinschen Plejade, dekabristische Dichter, wenig bekannte Autoren, enge Bekannte und Verwandte des Komponisten; einige Texte könnten sogar von ihm selbst stammen. Aljabjews durchdachte und ernsthafte Haltung bei der Auswahl der Texte zeigt sich in seiner verstärkten Aufmerksamkeit für die Klassiker der russischen Poesie: er schrieb die meisten Romanzen zu Gedichten von Puschkin, Delwig und Schukowski. Ein bedeutender Teil von Aljabjews Vokaltexen sind Romanzen zu Gedichten von ihm geistig nahestehenden Dichtern aus dem dekabristischen Kreis, darunter A. A. Bestuschew-Marlinski, L. A. Jakubowitsch, D. W. Wenewitinow, A. S. Gribojedow und P. A. Wjasemski. Zu seinen Lieblingsautoren gehören die Romantiker A. F. Weltman und I. I. Koslow, der Dichter der Husarenfreunde D. W. Dawydow, N. M. Jasikow. In der letzten Periode seines Schaffens, die durch das Erstarren der demokratischen Tendenzen gekennzeichnet war, wurde die Aufmerksamkeit des Komponisten auf Gedichte von N. P. Ogarew, A. I. Poleschajew und I. S. Aksakow gelenkt.

Aljabjews vokales Oeuvre umfasst über 180 Romanzen, etwa 40 kunstvolle Bearbeitungen von Liedern verschiedener Völker Russlands, Werke für Gesang und Orchester, Chöre mit Begleitung und a cappella. Die sowjetischen Musikwissenschaftler B. W. Dobrochotow, B. S. Scheinpress und I. N. Jordan haben sich sehr um die Wiederherstellung und Veröffentlichung der Werke Aljabjews bemüht. In den Jahren 1974-1976 veröffentlichte B. W. Dobrochotow zum ersten Mal eine vollständige Sammlung der Romanzen und Lieder Aljabjews mit detaillierten Angaben zu früheren Ausgaben und zur Entstehungszeit bisher unveröffentlichter Werke. Dank dieser gründlichen Arbeit haben wir nun die

основательному труду мы имеем теперь возможность проследить эволюцию композитора в важнейшей сфере его творчества.

В романсовой лирике Алябьева можно наметить три неравных по времени периода: первый — от ранних композиторских опытов 1810-х годов до ссылки в Сибирь, второй — годы скитаний и достижения композиторской зрелости и третий, охватывающий поздние сочинения 40-х и начала 50-х годов, созданные уже по возвращении в Москву. Вся жизнь композитора — путь постоянного поиска, непрерывного творческого роста.

Как и все музыканты-любители его круга, Алябьев начал с салонного романса⁸.

⁸ Известно, что в 1810 году в Москве был издан и продавался его французский романс «с аккомпанированием фортепиано».

Молодой композитор сочинял чувствительные романсы в духе сентиментальной поэзии начала века, которые воплощались в несложной песенной форме. Наряду с использованием традиционных музыкальных средств в них уже намечаются некоторые индивидуальные черты стиля Алябьева. К ним следует отнести стремление к сквозному развитию, проявляющееся в сопоставлении одноименных минора и мажора в контрастных разделах безрепризной двухчастной формы, и одновременно к тонкому интонационному единству, к объединяющему значению начальных интонаций и попевок в мелодике романса.

Своеобразную сферу составляют романсы, навеянные впечатлениями военной жизни и гусарского «дружества». Их отличают сочетание

Мöglichkeit, die Entwicklung des Komponisten auf dem wichtigsten Gebiet seines Schaffens zu verfolgen.

In Aljabjews romantischer Lyrik lassen sich drei ungleiche Perioden unterscheiden: die erste - von seinen frühen kompositorischen Experimenten in den 1810er Jahren bis zu seinem Exil in Sibirien, die zweite - die Jahre der Wanderschaft und der kompositorischen Reife - und die dritte, die die späten Werke der 40er und frühen 50er Jahre umfasst, die nach seiner Rückkehr nach Moskau entstanden. Das gesamte Leben des Komponisten ist ein Weg der ständigen Suche und des kontinuierlichen kreativen Wachstums.

Wie alle Amateurmusiker seines Kreises begann Aljabjew mit der Salonromantik⁸.

⁸ Es ist bekannt, dass 1810 seine französische Romanze „mit Klavierbegleitung“ veröffentlicht und in Moskau verkauft wurde.

Der junge Komponist verfasste empfindsame Romanzen im Geiste der sentimentalischen Poesie des beginnenden Jahrhunderts, die in eine unkomplizierte Liedform gekleidet waren. Neben der Verwendung traditioneller musikalischer Mittel zeichnen sich in ihnen bereits einige individuelle Merkmale von Aljabjews Stil ab. Dazu gehören das Streben nach einer durchgehenden Entwicklung, das sich in der Gegenüberstellung von gleichnamigem Moll und Dur in kontrastierenden Abschnitten der zweistimmigen Form ohne Reprise manifestiert, und gleichzeitig nach einer subtilen intonatorischen Einheit, nach der vereinheitlichenden Bedeutung der Anfangsintonationen und -gesänge in der Melodie der Romanze.

Romanzen, die von den Eindrücken des militärischen Lebens und der „Husarenfreundschaft“ inspiriert sind, bilden einen besonderen Bereich. Sie

героики и лирики, сдержанное благородство в проявлении чувств. Глубокий скрытый смысл имеет стихотворение Н. Н. Оржицкого «Прощание гусара», послужившее основой одноименного романа Алябьева: протест бесстрашного воина, героя освободительных войн 1812—1815 годов, против гнетущей атмосферы аракчеевского времени. Этот романс открывает галерею музыкально-психологических портретов — жанра, получившего дальнейшее развитие в творчестве Даргомыжского. Средства музыкального воплощения просты и лаконичны. В создании музыкального портрета гусара главную роль выполняет соединение ритма траурно-героического марша с проникновенной вокальной мелодией, гибко сочетающей призывно-героическую патетику и лирико-романсовую распевность.

Замечателен и «гусарский» романс на стихи Пушкина «Слез», по-новому претворяющий традиционную тему разлуки с любимой. По существу, это романс-диалог, передающий разговор двух гусаров⁹.

⁹ Совсем иначе, традиционно, решил эту же тему в одноименном романсе М. Л. Яковлев.

Стремление композитора передать и повествование, и диалог, и лирическую кульминацию стихотворения привело к непрерывному сквозному развитию в музыке¹⁰.

¹⁰ Структура типа $bar\ a\ a_1\ b$.

При этом, несмотря на существенный контраст двух первых строф и

zeichnen sich durch eine Kombination aus Heroik und Lyrik aus, eine zurückhaltende Noblesse im Ausdruck der Gefühle. Das Gedicht „Der Abschied des Husaren“ von N. N. Orschizki, das als Grundlage für die gleichnamige Romanze von Aljabjew diente, hat einen tiefen, verborgenen Sinn: den Protest eines furchtlosen Kriegers, eines Helden der Befreiungskriege von 1812-1815, gegen die bedrückende Atmosphäre der Zeit Araktschejews. Diese Romanze eröffnet eine Galerie musikalischer und psychologischer Porträts - ein Genre, das in Dargomyschskis Werk weiter entwickelt wurde. Die Mittel der musikalischen Verkörperung sind einfach und lakonisch. Bei der Schaffung des musikalischen Porträts des Husaren spielt die Kombination zwischen dem Rhythmus des Trauermarsches und des Heldenmarsches und einer innigen Gesangsmelodie, die ansprechende und heroische Pathetik flexibel mit lyrischem und romantischem Gesang verbindet, die Hauptrolle.

Bemerkenswert ist auch die „Husaren“-Romanze zu Puschkins Gedicht „Träne“, die das traditionelle Thema der Trennung von der Geliebten auf neue Weise interpretiert. Im Wesentlichen handelt es sich um einen romantischen Dialog, der ein Gespräch zwischen zwei Husaren wiedergibt⁹.

⁹ Ganz anders, nämlich traditionell, löste M. L. Jakowlew das gleiche Thema in seinem gleichnamigen Roman.

Der Wunsch des Komponisten, sowohl die Erzählung, den Dialog als auch den lyrischen Höhepunkt des Gedichts wiederzugeben, führte zu einer kontinuierlichen Durcharbeitung der Musik¹⁰.

¹⁰ Struktur des Typs $bar\ a\ a_1\ b$.

Gleichzeitig ist die Romanze trotz des starken Kontrasts zwischen den ersten

третьей, заключительной (смена лада, типов мелодики и фактуры), романс обладает большой цельностью благодаря единой линии динамического развития.

С самого начала своей композиторской деятельности Алябьев обнаружил влечение к сентиментально-романтической поэзии Жуковского, к которой он неизменно обращался затем на протяжении всей творческой жизни. Первым из дошедших до нас опусов на стихи Жуковского явились четыре романса, изданные в Москве в 1818 году: «Юлия. Голос с того света», «Воспоминание», «Путешественник», «Верность до гроба». С поэзией первого русского романтика в творчество композитора вошли новые мотивы: тема скитаний, невозможности счастья, воспевание одиночества, уединения, отречения от жизненной суеты. Традиционная тема разлуки с любимой перед лицом вечности, смерти утрачивает былую чувственную томность и становится поводом для размышлений о невозможности счастья в этом мире, о тщете земного существования. Появляются и легендарно-романтические образы рыцарской доблести, преломляющиеся в героико-балладном духе («Верность до гроба»).

Сочетание эпического повествования, драматизма, лирического изъяснения чувств потребовало новых путей музыкального воплощения поэтического текста. Романсам Алябьева на стихи Жуковского присуща тенденция к сквозному развитию, яркие ладовые, метrorитмические контрасты, противопоставление различных типов изложения при осязательном стремлении к интонационному единству. Возрастает роль фортепианной партии, которая насыщается образно-психологической выразительностью;

обеих Strophen und der dritten und letzten Strophe (Wechsel der Tonart, der Melodiearten und der Struktur) dank einer einzigen Linie der dynamischen Entwicklung von großer Integrität.

Von Beginn seiner Karriere als Komponist an fühlte sich Aljabjew zur sentimental romantischen Poesie Schukowskis hingezogen, der er sich im Laufe seines Schaffens immer wieder zuwandte. Die ersten seiner erhaltenen Werke zu Schukowskis Gedichten waren vier Romanzen, die 1818 in Moskau veröffentlicht wurden: „Julia. Eine Stimme aus der anderen Welt“, „Erinnerung“, „Der Reisende“, „Treue zum Grab“. Mit der Dichtung des ersten russischen Romantikers hielten neue Motive Einzug in das Schaffen des Komponisten: das Thema der Wanderschaft, die Unmöglichkeit des Glücks, das Besingen von Einsamkeit, Abgeschiedenheit und Verzicht auf die Eitelkeit des Lebens. Das traditionelle Thema der Trennung von der Geliebten im Angesicht von Ewigkeit und Tod verliert seine frühere sinnliche Sehnsucht und wird zum Anlass für eine Reflexion über die Unmöglichkeit des Glücks im Diesseits und die Sinnlosigkeit des irdischen Daseins. Auch legendär-romantische Bilder ritterlicher Tapferkeit, gebrochen in heroisch-balladeskem Geist („Treue zum Grab“), tauchen auf.

Die Verbindung von epischer Erzählung, Drama und lyrischem Gefühlsausdruck erforderte neue Wege der musikalischen Verkörperung des poetischen Textes. Aljabjews Romanzen zu Gedichten von Schukowski zeichnen sich durch eine Tendenz zur Durchtönung, lebendige Harmonien und metrische Kontraste sowie die Gegenüberstellung verschiedener Darstellungsarten mit einem spürbaren Wunsch nach intonatorischer Einheit aus. Die Rolle des Klavierparts nimmt zu, der mit figurativer und psychologischer Ausdruckskraft gesättigt ist; Einleitungen und Schluss-

вступления и заключения-постлюдии приобретают афористическое значение. Можно предположить, что в поисках новых музыкальных форм и выразительных средств Алябьев, как и сам Жуковский, обратился к творчеству ранних немецких романтиков. В музыкальной стилистике этих сочинений много вненационального, общеевропейского: опора на жанры хорала, сицилианы, гармонический характер мелодики, частое использование имитаций и секвенций, обилие риторических приемов — «говорящих» пауз, фермат, устоявшихся интонационных оборотов. Их сильной стороной является сочетание изобразительности с тонким психологизмом.

Характерно и противопоставление двух контрастных начал: суетного, земного, способного дать человеку одно лишь страдание, и возвышенного, небесного, приносящего душе успокоение. В музыке это обычно выражается как противопоставление одноименных ладов. Нередко происходит смена метроритма, а также типов фактуры и мелодики, замедление темпа. Обращение к сфере возвышенного всегда становится просветленной кульминацией романса и часто сопровождается переходом к фактуре хорального типа, к образам молитвенного характера. Наиболее яркими примерами подобных сочинений в раннем периоде творчества Алябьева являются романсы на стихи Жуковского «Как счастлив тот...» и «Сиротка» (1827).

Слияние чувствительности и склонности к медитации, привлекавшее Алябьева в поэзии Жуковского, наиболее органично претворяется в жанре элегии. Элегия как жанр и элегичность как особый

Postludien erhalten aphoristische Bedeutung. Es ist anzunehmen, dass sich Aljabjew auf der Suche nach neuen musikalischen Formen und Ausdrucksmitteln, wie auch Schukowski selbst, an das Werk der deutschen Frühromantiker anlehnt. Die musikalische Stilistik dieser Kompositionen ist in hohem Maße außernational und gesamteuropäisch: Rückgriff auf die Gattungen des Chorals und der Siciliana, harmonischer Charakter der Melodie, häufige Verwendung von Imitationen und Sequenzen sowie eine Fülle von rhetorischen Mitteln – „sprechende“ Pausen, Fermaten und feststehende Intonationswechsel. Ihre Stärke ist die Verbindung von Bildhaftigkeit und subtiler Psychologie.

Sie ist auch charakteristisch für den Gegensatz zwischen zwei gegensätzlichen Anfängen: dem weltlichen, irdischen, der dem Menschen nur Leid bringen kann, und dem erhabenen, himmlischen, der der Seele Frieden bringt. In der Musik wird dies in der Regel durch den Gegensatz der gleichnamigen Harmonien ausgedrückt. Oft kommt es zu einem Wechsel des Metrums, des Rhythmus, der Struktur und der Melodie sowie zu einer Verlangsamung des Tempos. Der Appell an die Sphäre des Erhabenen wird immer zum erleuchteten Höhepunkt der Romanze und wird oft von einem Übergang zu choralartigen Strukturen und Bildern mit betendem Charakter begleitet. Die auffälligsten Beispiele für solche Kompositionen in Aljabjews früher Karriere sind die Romanzen zu Gedichten von Schukowski, „Wie glücklich er ist...“ und „Die Waise“ (1827).

Die Verschmelzung von Empfindsamkeit und Neigung zur Meditation, die Aljabjew in der Dichtung Schukowskis anzieht, ist in der Gattung der Elegie am organischsten verwirklicht. Die Elegie als Gattung und

строй лирики прочно входят в творчество романтиков, прослеживаются в ранних романсах Глинки и его современников— Титовых, А. П. Есаулова, И. И. Геништы. Элегичность пронизывает и созданные в 1820-х годах произведения Алябьева на стихи Пушкина. Таковы уже упоминавшийся «гусарский» романс «Слез», романс-элегия «Певец» и, наконец, незавершенная элегия для баса с оркестром «Погасло дневное светило». Последнее сочинение — интересный опыт создания крупного вокально-оркестрового произведения, в котором партия солиста построена на сплошной декламации. Примечательна и светлая элегия «Певец» («Слыхали ль вы»); восстановленная по черновым наброскам Б. В. Доброхотовым и впервые им опубликованная, она удивительным образом предвосхищает интерпретацию этого пушкинского стихотворения Чайковским в опере «Евгений Онегин». Но лучшие романсы на слова Пушкина еще впереди. Для их воплощения нужна была полная творческая зрелость, которой композитор достиг лишь в сочинениях 1830-х годов.

Начиная с раннего периода в творчество Алябьева входит светлая поэзия А. А. Дельвига, вдохновившая композитора на создание многих замечательных страниц его вокальной лирики. В 1827 году в Москве были изданы романс «Не говори: любовь пройдет...», выделяющийся своей благородной элегичностью, и жемчужина алябьевской лирики — «Соловей».

Точное время сочинения «Соловья» неизвестно, но установлено, что он был написан во время тюремного заключения (1825— 1827) ¹¹.

der Elegizismus als besondere lyrische Struktur sind fest im Werk der Romantiker verankert und lassen sich in den frühen Romanzen von Glinka und seinen Zeitgenossen - Titows, A. P. Jessaulow, I. I. Genischta - nachweisen. Die Eleganz durchdringt auch Aljabjews Werke über Puschkins Gedichte, die in den 1820er Jahren entstanden. Dazu gehören die bereits erwähnte „Husaren“-Romanze „Träne“, die romantische Elegie „Der Sänger“ und schließlich die unvollendete Elegie für Bass und Orchester „Das Tageslicht erlosch“. Das letztgenannte Werk ist eine interessante Erfahrung bei der Schaffung eines großen Vokal- und Orchesterwerks, bei dem der Solopart auf einer kontinuierlichen Rezitation beruht. Bemerkenswert ist auch die leichte Elegie „Der Sänger“ („Hast du gehört?“), die aus groben Skizzen von B. W. Dobrochotow restauriert und von ihm zum ersten Mal veröffentlicht wurde und überraschenderweise Tschaikowskis Interpretation dieses Puschkin-Gedichts in seiner Oper „Eugen Onegin“ vorwegnimmt. Doch die besten Romanzen zu Puschkins Worten stehen noch aus. Ihre Verwirklichung erforderte volle schöpferische Reife, die der Komponist erst in den Werken der 1830er Jahre erreichte.

Schon früh finden sich in Aljabjews Werk die leuchtenden Gedichte von A. A. Delwig, die den Komponisten zu vielen wunderbaren Seiten seiner Gesangslirik inspirierten. 1827 wurden in Moskau die Romanze „Sag nicht: Die Liebe wird vergehen...“, die sich durch ihre edle Eleganz auszeichnet, und das Juwel der Aljabjewschen Lyrik, „Die Nachtigall“, veröffentlicht.

Der genaue Zeitpunkt der Komposition der „Nachtigall“ ist nicht bekannt, aber es wurde festgestellt, dass sie während seiner Gefangenschaft (1825-1827) geschrieben wurde ¹¹.

¹¹ Успех романса, впервые исполненного 7 декабря 1827 года в московском Большом театре П. А. Булаховым, был ошеломляющим. «Соловей» очень скоро приобрел широкую популярность в России, а затем и за ее пределами, исполнялся русскими и иностранными артистами, вошел в репертуар цыганских певцов, постоянно использовался в качестве вставного номера в опере Россини «Севильский цирюльник». Появилась масса разнообразных вокальных и инструментальных обработок «Соловья». Сам Алябьев позднее сделал обработки для голоса с хором и симфоническим оркестром и для хора а cappella. Большую известность получили фортепианные транскрипции М. И. Глинки и Ф. Листа.

Существуют свидетельства о встрече композитора с Дельвигом перед отправкой в ссылку (см.: 108, 27, 260). Если верить преданию о посвящении Дельвигом этого стихотворения Пушкину в связи с его высылкой на юг, то становится понятным и дальнейшее переосмысление традиционного для русской песни сюжета, композитором, сосланным в Сибирь. Главным действующим лицом песни Алябьева — Дельвига становится не столько девушка, покинутая «миленьким дружкой», сколько сам ночной певец. С этого времени образ соловья — крылатого посланца любви, олицетворение художника-певца — становится неизменным персонажем вокальных произведений Алябьева и прочно ассоциируется в сознании современников с образом самого композитора. Появившиеся впоследствии романсы «Прощание с соловьем» (1828), «Прощание с соловьем на севере» (1831), «Что поешь, краса девица» (1834) явились как бы продолжением «Соловья» и образовали своеобразный цикл

¹¹ Der Erfolg der Romanze, die am 7. Dezember 1827 im Moskauer Bolschoi-Theater von P. A. Bulachow uraufgeführt wurde, war überwältigend. Die „Nachtigall“ erlangte sehr bald große Popularität in Russland und dann auch über seine Grenzen hinaus, wurde von russischen und ausländischen Künstlern aufgeführt, fand Eingang in das Repertoire der Zigeunersänger, wurde immer wieder als Einlage in Rossinis Oper „Der Barbier von Sevilla“ verwendet. „Die Nachtigall“ wurde in einer Vielzahl verschiedener vokaler und instrumentaler Bearbeitungen veröffentlicht. Aljabjew selbst erstellte später Bearbeitungen für Gesang mit Chor und Symphonieorchester und für A-cappella-Chor. Sehr berühmt wurden die Klaviertranskriptionen von M. I. Glinka und F. Liszt.

Es gibt Belege für ein Treffen des Komponisten mit Delwig, bevor dieser ins Exil ging (siehe: 108, 27, 260). Glaubt man der Legende über Delwigs Widmung dieses Gedichtes an Puschkina im Zusammenhang mit seiner Verbannung in den Süden, dann wird die weitere Umdeutung der für das russische Lied traditionellen Handlung durch den nach Sibirien verbannten Komponisten verständlich. Der Protagonist von Aljabjew-Delwigs Lied ist nicht so sehr das von seinem „schönen Freund“ verlassene Mädchen, sondern der Nachtsänger selbst. Von da an wurde das Bild der Nachtigall - der geflügelte Bote der Liebe, die Verkörperung des Künstlers und Sängers - zu einer unveränderlichen Figur in Aljabjews Vokalwerken und wurde in der Vorstellung der Zeitgenossen fest mit dem Bild des Komponisten selbst verbunden. Die nachfolgenden Romanzen „Abschied von der Nachtigall“ (1828), „Abschied von der Nachtigall im Norden“ (1831) und „Was singst du, schöne Maid“ (1834) waren eine Fortsetzung der „Nachtigall“ und bildeten eine Art

автобиографического значения. Они содержат не только образные, но и музыкальные реминисценции, а последний из них, собственно, является «песней о песне», сделавшейся для художника-изгнанника символом родины. В этой связи показательно и обращение к алябьевскому «Соловью» Глинки во время его пребывания за границей ¹².

¹² Фортепианные вариации на тему «Соловья» написаны Глинкой в Берлине в 1833 году, а переложение для голоса с оркестром — в 1856 году, незадолго до смерти, тоже в Берлине.

Музыка «Соловья» — средоточие самой сущности алябьевской лирики, в которой распространенные интонации городского быта преломляются через индивидуальные особенности его композиторского стиля. Поистине удивительно тонкое соединение традиционных приемов чувствительного романса с чутким претворением народно-песенных интонаций и типов мелодического развития. К первым следует отнести обилие задержаний, группетто и хроматизмов в мелодии, интонацию восходящей сексты в каденции, опору на классическую функциональную гармонию и квадратность построений. В то же время «Соловей» по праву считается шедевром жанра «русской песни». Медленный протяжный лирический запев с импровизационно-вариантным развертыванием мелодии, плавно льющейся из вершины-источника, быстрый плясовой припев и огненный фортепианный отыгрыш образуют единую линию динамического нарастания, устремленную к концу. Такая последовательность была типична для распространенных в начале XIX века концертных обработок народных песен, характерные образцы которых


автобиографischen Zyklus. Sie enthalten nicht nur bildliche, sondern auch musikalische Reminiszenzen, und das letzte von ihnen ist in der Tat ein „Lied über ein Lied“, das für den exilierten Künstler zu einem Symbol der Heimat wurde. In diesem Zusammenhang ist auch Glinkas Bezug zu Aljabjews „Nachtigall“ während seines Auslandsaufenthalts von Bedeutung ¹².

¹² Glinka schrieb die Klaviervariationen über das Thema der „Nachtigall“ 1833 in Berlin und die Bearbeitung für Gesang und Orchester 1856, kurz vor seinem Tod, ebenfalls in Berlin.

Die Musik von „Die Nachtigall“ ist die eigentliche Essenz von Aljabjews Texten, in denen sich die gewöhnlichen Intonationen des städtischen Lebens durch die individuellen Merkmale seines Kompositionsstils brechen. Es handelt sich in der Tat um eine erstaunlich subtile Verbindung der traditionellen Techniken der empfindsamen Romanze mit einer sensiblen Umsetzung von volksliedhaften Intonationen und Arten der melodischen Entwicklung. Ersterem sind die vielen Verzögerungen, Gruppierungen und Chromatisierungen in der Melodie, die Intonation der aufsteigenden Sext in der Kadenz, der Rückgriff auf die klassische Funktionsharmonik und die Quadratnotation der Strukturen zuzuschreiben. Gleichzeitig gilt die „Nachtigall“ zu Recht als ein Meisterwerk der Gattung „Russisches Lied“. Ein langsamer, langer lyrischer Refrain mit einer improvisatorischen Entfaltung der Melodie, die sanft aus der Spitze der Quelle fließt, ein schneller tänzerischer Refrain und ein feuriger Klavierauszug bilden eine einzige Linie der dynamischen Steigerung gegen Ende. Diese Abfolge war typisch für die im frühen 19. Jahrhundert verbreiteten konzertanten Bearbeitungen von Volksliedern, für die es in den Werken von Kaschin, Rupin und später von

представлены в творчестве Кашина, Рупина и далее Варламова, Гурилева.

Вся песня строится на сквозном варианном развитии главного интонационного зерна — опевании тоники сверху, от III ступени, и снизу, от V, с опорой на кварту V—I, что свойственно русской протяжной песне. Сквозное значение имеют также появляющиеся далее в модулирующей фразе трихордные попевок и завершающая переход в параллельный мажор интонация в

характерном ритме 

родственная начальному интонационному зерну (пример 1).

Композиционная структура мелодии основана на варианном и ладовом развитии этих трех интонационных элементов, при ведущем значении первого из них. В припеве ярче проступает сущность интонационного зерна как опевания тоники с опорой на кварту, а в обобщающем фортепианном отыгрыше его квартовый остов окончательно обнажается и вбирает в себя интонацию плавного опевания тоники. Этапы мелодического развертывания в песне Алябьева подобны этапам мелодического распева в русской протяжной песне: запев (1—4 такты), развитие (5—16 такты) и каданс (припев). Характерно появление в развивающей части VII натуральной ступени, что приводит к расширению диапазона мелодии снизу и к ладовой переменности. Ладогармоническая структура песни основана на параллельной переменности двух пар тональностей: ре минор — фа мажор и до мажор — ля минор. Эти устои находятся между собой в трихордовом соотношении, что весьма типично для русской народной песни.

Warlamow und Guriljow charakteristische Beispiele gibt.

Das gesamte Lied basiert auf der durchgehenden variierenden Entwicklung des Hauptmelodiemotivs, das durch das Umsingen der Tonika von oben, von der III. Stufe, und von unten, von der V. Stufe, mit Schwerpunkt auf der Quarte V—I gekennzeichnet ist, was für das russische Volkslied typisch ist. Darüber hinaus haben auch die später in der modulierenden Phrase auftretenden dreistimmigen Motive und die abschließende Intervalkkette, die in einem charakteristischen Rhythmus



dem Anfangsmotiv ähnelt, eine durchgehende Bedeutung (Beispiel 1).

Die kompositorische Struktur der Melodie basiert auf der variierenden und tonalen Entwicklung dieser drei intonatorischen Elemente, wobei das erste Element die führende Bedeutung hat. Im Refrain wird die Essenz des intonatorischen Korns (*Motivs*) als Umsingen der Tonika mit Schwerpunkt auf der Quarte deutlicher, und im abschließenden Klavierauszug wird sein quartelartiger Kern (*Quartmotiv*) schließlich enthüllt und nimmt die Intonation des sanften Umsingens der Tonika auf. Die Phasen der melodischen Entwicklung im Lied von Aljabjew ähneln den Phasen der melodischen Entwicklung in einem russischen Volkslied: Vers (1—4 Takte), Entwicklung (5—16 Takte) und Kadenz (Refrain). Charakteristisch ist das Erscheinen der natürlichen VII. Stufe in der Entwicklungsphase, was zu einer Erweiterung des Melodieumfangs nach unten und zu einer tonalen Veränderung führt. Die tonale und harmonische Struktur des Liedes basiert auf der parallelen Veränderung von zwei Tonartpaaren: d-Moll – F-Dur und C-Dur – a-Moll. Diese Grundtöne stehen in einem trihordischen Verhältnis zueinander, was für russische Volkslieder sehr typisch ist.

Таковы глубинные национальные истоки алябьевского «Соловья», хотя можно говорить и о непосредственных его предшественниках среди лирических песен городского быта¹³.

¹³ В качестве одного из прототипов приведем песню «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь», известную по сборникам Трутовского и Львова — Прача, мелодия которой почти буквально предвосхищает алябьевскую.

А в плясовом припеве «Соловья» и вихревом фортепианном отыгрыше с его остро синкопированным ритмом нельзя не усмотреть и влияния цыганской песни-пляски, широко популярной в 1820-х годах. С цыганской манерой исполнения ассоциируется и общее нарастание к концу песни: темповое, динамическое, ритмическое и фактурное. Незатейливое на первый взгляд фортепианное сопровождение насыщено мелодическими голосами, вторящими вокальной мелодии, которые воспринимаются как «ответы» соловья обращающейся к нему девушке. К изобразительным моментам, связанным с образом ночного певца, можно отнести разнообразные мелизматические украшения (форшлагги, группетто) в мелодии, а также хроматические опевания квинты лада в фортепианной постлюдии.

«Соловей» явился кульминацией первого периода творчества Алябьева, периода формирования его собственного вокального стиля, а также и несомненной вершиной в развитии жанра «русской песни». Ему предшествовало создание Алябьевым ряда «русских песен», к лучшим из которых следует отнести «Трубадура»¹⁴ (слова С. И.

Dies sind die tiefen nationalen Ursprünge von Aljabjews „Nachtigall“, obwohl man auch von seinen unmittelbaren Vorläufern unter den lyrischen Liedern des städtischen Lebens sprechen kann¹³.

¹³ Als einen der Prototypen nennen wir das Lied „Ach, was bist du, Liebling, nicht fröhlich, sitzt du da“, das in den Sammlungen von Trutowski und Lwow-Pratsch bekannt ist. Die Melodie dieses Liedes ähnelt der Melodie von Aljabjews Lied fast wörtlich.

Und im tanzenden Refrain der „Nachtigall“ und dem wirbelnden Klavierauszug mit seinem stark synkopierten Rhythmus kann man nicht umhin, den Einfluss des in den 1820er Jahren weit verbreiteten Zigeunerliedertanzes zu erkennen. Die allgemeine Steigerung gegen Ende des Liedes - Tempo, Dynamik, Rhythmus und Struktur - wird ebenfalls mit dem Zigeunerstil in Verbindung gebracht. Die scheinbar unpräzise Klavierbegleitung ist mit melodischen Stimmen gesättigt, die auf die Gesangsmelodie anklingen und als „Antworten“ der Nachtigall auf das Mädchen, das sie anspricht, wahrgenommen werden. Verschiedene melismatische Verzierungen (Vorschläge, Doppelschläge) in der Melodie und die chromatische Umspielungen der Quint-Harmonie im Klaviernachspiel lassen sich auf bildhafte Momente zurückführen, die mit dem Bild der Nachtsängerin verbunden sind.

„Die Nachtigall“ war der Höhepunkt der ersten Periode von Aljabjews Schaffen, der Periode der Herausbildung seines eigenen Gesangsstils, sowie ein unbestrittener Höhepunkt in der Entwicklung des Genres „Russisches Lied“. Davor schuf Aljabjew eine Reihe von „Russischen Liedern“, von denen „Der Troubadour“¹⁴ (Text von S. I. Dawydow, 1827) und „Am Abend

Давыдова, 1827) и «Вечерком румяну зорю» (слова Н. П. Николева, 1827).

¹⁴ Название этой песни находится в явном противоречии с чисто русским поэтическим строем стихотворения.

Эти песни представляют два противоположных полюса внутри одного жанра — песня молодецкая и песня девичья, выражение молодецкой удали, отваги и выражение девичьего горя, трогательная исповедь о несчастной любви.

Последними сочинениями Алябьева перед отъездом в ссылку были «Прощание с соловьем» (слова Н. А. Кашинцова) и «Уныние» (слова А. Глебова). Оба они имеют глубокий автобиографический смысл, что отражено и в поэтических текстах, и в музыке, содержащей реминисценции из «Соловья», Отныне вокальное творчество Алябьева пронизывают автобиографические мотивы, темы изгнания, одиночества и заточения.

Тяжелые годы ссылки ознаменовались расцветом вокальной лирики Алябьева: наступает пора его творческой зрелости. Романсы этих лет необычайно разнообразны в тематическом и жанровом отношении. В то же время многие из них объединяет образ лирического героя — «певца молодого, судьбой гонимого», разлученного с родиной и близкими, подобно самому композитору-изгнаннику. Таковы серия романсов «Северный певец», сборники «Музыкальный альбом северного певца», «Кавказский певец» и Шесть романсов, посвященных Екатерине Александровне Офросимовой. В этих

dämmt die Röte. (*Abendrot*)“ (Text von N. P. Nikolew, 1827) zu den besten gehören.

¹⁴ Der Titel dieses Liedes steht in einem offensichtlichen Widerspruch zur rein russischen poetischen Struktur des Gedichtes.

Diese Lieder stellen zwei gegensätzliche Pole innerhalb eines Genres dar - ein Lied der Jugend und ein Lied der Jungfrau, ein Ausdruck jugendlichen Mutes und jugendlicher Tapferkeit und ein Ausdruck des Kummers der Jungfrau, ein rührendes Geständnis unglücklicher Liebe.

Aljabjews letzte Kompositionen, bevor er ins Exil ging, waren „Abschied von der Nachtigall“ (Text von N. A. Kaschinzow) und „Verzweiflung“ (Text von A. Glebow). Beide haben eine tiefe autobiografische Bedeutung, die sich sowohl in den poetischen Texten als auch in der Musik widerspiegelt, die Reminiszenzen an die „Nachtigall“ enthält. Von da an ist Aljabjews Vokalwerk von autobiografischen Motiven, Themen des Exils, der Einsamkeit und der Gefangenschaft durchdrungen.

Die schwierigen Jahre des Exils standen im Zeichen der Blüte von Aljabjews Vokallyrik: es war die Zeit seiner schöpferischen Reife. Die Romanzen dieser Jahre sind thematisch und genremäßig ungewöhnlich vielfältig. Gleichzeitig eint viele von ihnen das Bild des lyrischen Helden – „ein junger, vom Schicksal verfolgter Sänger“, der von seiner Heimat und seinen Lieben getrennt ist, wie der Komponist im Exil selbst. Dazu gehören die Romanzenserie „Der Sänger aus dem Norden“, die Sammlungen „Musikalisches Album des Sängers aus dem Norden“, „Der kaukasische Sänger“ und Sechs Romanzen, die Jekaterina Alexandrowna Ofrossimowa gewidmet sind. Diese Werke definierten einen

произведениях определился своеобразный тип романтического героя, родственного лирическому герою вокальных циклов Шуберта, и наметился принцип бессюжетной цикличности, который найдет свое дальнейшее развитие в поздних сочинениях Алябьева, в частности в романсах на стихи Огарева. Принцип чередования различных оттенков психологических состояний лирического героя, постепенно вырисовывающийся в этих сборниках и наиболее отчетливо проступающий в романсах, посвященных Е. А. Офросимовой, все более приближается к композиционным методам шубертовского цикла «Зимний путь». Трудно установить, мог ли русский композитор в то время знать творчество Шуберта, но сочинения его несомненно перекликаются с лирико-романтическими концепциями австрийского мастера.

В романсах периода ссылки с небывалой силой звучат трагические мотивы одиночества и безнадежности, но им неизменно противостоит призыв к самоутверждению, к твердости духа, к преодолению скорби во имя высших духовных ценностей. Темы изгнанничества, заточения, противоборства с судьбой наиболее ярко, открыто звучат в романсах «Вечерний звон», «Иртыш», «Предчувствие», «Узник», «Живой мертвец», «Северный узник», «И моя звездочка», «Сижу на берегу потока», «Терпение».

Эти сочинения, разнообразные по форме и жанру — среди них драматический монолог, романс-диалог, элегия, — объединяются не только автобиографичностью содержания, но и характерными стилистическими средствами музыкального воплощения. С

особенным типом романтического героя, который найдет свое дальнейшее развитие в поздних сочинениях Алябьева, в частности в романсах на стихи Огарева. Принцип чередования различных оттенков психологических состояний лирического героя, постепенно вырисовывающийся в этих сборниках и наиболее отчетливо проступающий в романсах, посвященных Е. А. Офросимовой, все более приближается к композиционным методам шубертовского цикла «Зимний путь». Трудно установить, мог ли русский композитор в то время знать творчество Шуберта, но сочинения его несомненно перекликаются с лирико-романтическими концепциями австрийского мастера.

В романсах периода ссылки с небывалой силой звучат трагические мотивы одиночества и безнадежности, но им неизменно противостоит призыв к самоутверждению, к твердости духа, к преодолению скорби во имя высших духовных ценностей. Темы изгнанничества, заточения, противоборства с судьбой наиболее ярко, открыто звучат в романсах «Вечерний звон», «Иртыш», «Предчувствие», «Узник», «Живой мертвец», «Северный узник», «И моя звездочка», «Сижу на берегу потока», «Терпение».

Эти сочинения, разнообразные по форме и жанру — среди них драматический монолог, романс-диалог, элегия, — объединяются не только автобиографичностью содержания, но и характерными стилистическими средствами музыкального воплощения. С

углублением содержания вокальной лирики укрепляется связь музыки с образным строем текста, музыкально-образительные моменты становятся одновременно средством передачи душевных состояний, романс превращается в синтетическое вокально-инструментальное произведение. Интенсивно проявляется тенденция к сквозному развитию, характерны яркие контрастные сопоставления одноименных ладов, напряженной драматической декламации и романсовой кантилены, частое использование остинатных элементов, траурных ритмов. Музыкальная ткань насыщается полифоническими приемами, инструментальное сопровождение вступает в диалог с вокальной мелодией. Интересна в этом отношении элегия для голоса, виолончели и фортепиано «Северный узник» (слова В. А. Алябьева, 1831), построенная на полифоническом развитии русской народной песни «Слава» в трагической, минорной интерпретации¹⁵.

¹⁵ Переработана и издана композитором в 1838 году.

Важнейшей чертой композиторского стиля Алябьева становится яркая образно-психологическая роль остинатных элементов ¹⁶.

¹⁶ См., например, остинатные фигуры в сопровождении романсов «Иртыш» и «Предчувствие»: мелодизируя музыкальную ткань, они делают партию фортепиано носителем образности, создают ощущение душевной тревоги.

Поразителен по силе экспрессии трагический монолог «Вечерний звон» (слова И. И. Козлова, 1828), от начала до конца выдержанный на тоническом органном пункте.

Mit der inhaltlichen Vertiefung der Vokaltex-te wird die Verbindung zwischen Musik und der figurativen Struktur des Textes verstärkt, musikalische und figurative Momente werden gleichzeitig zum Mittel der Vermittlung von Seelenzuständen, und die Romanze wird zum synthetischen Vokal- und Instrumentalwerk. Die Tendenz zur Durcharbeitung ist stark ausgeprägt, gekennzeichnet durch lebhaft kontrastierende Gegenüberstellungen gleichnamiger Harmonien, gespannte dramatische Deklamation und romantische Kanti-lene, häufige Verwendung von Ostinato-Elementen und schwermütigen Rhythmen. Das musikalische Gewebe ist von polyphonen Techniken durchdrungen, und die Instrumentalbegleitung tritt in einen Dialog mit der Gesangsmelodie. Interessant in dieser Hinsicht ist die Elegie für Gesang, Cello und Klavier „Der Gefangene aus dem Norden“ (Text von W. A. Aljabjew, 1831), die auf der polyphonen Entwicklung des russischen Volksliedes „Ruhm“ in einer tragischen Moll-Interpretation beruht¹⁵.

¹⁵ Es wurde vom Komponisten 1838 überarbeitet und veröffentlicht.

Das wichtigste Merkmal des Kompositionsstils von Aljabjew ist die lebendige figurative und psychologische Rolle der Ostinato-Elemente ¹⁶.

¹⁶ Siehe z. B. die Ostinato-Figuren in der Begleitung der Romanzen „Irtysch“ und „Vorahnung“: Durch die Melodisierung des musikalischen Gefüges machen sie den Klavierpart zu einem Träger von Bildern und erzeugen ein Gefühl seelischer Beklemmung.

Der tragische Monolog „Abendglocken“ (Text von I. I. Koslow, 1828) besticht durch seine Ausdruckskraft, die von Anfang bis Ende auf einem tonischen Orgelpunkt gehalten wird. Die

Равномерные траурно-погребальные удары колокола, противостоящие патетической вокальной декламации, сковывающие гармоническое развитие и одновременно обостряющие колорит, углубляют трагическое ощущение безнадежности и отчаяния. Траурно-колокольные элементы присутствуют и в начальном возгласе вокальной партии, общая ритмическая драматургия которой (учащение пульсации с последующим возвратом к долгим равномерным ударам в заключении) восходит к национальным традициям искусства звонов. В создании настроения безысходного отчаяния большую роль играет и рисунок вокальной мелодии, все фразы которой, несмотря на свою изначальную устремленность вверх, неизменно никнут (пример 2).

Песни «северного певца», полные раздумий о тяжелой доле изгнанника, исполнены не только горестного уныния, но и мужественного протеста, стремления преодолеть жестокую судьбу. Так, в припеве романса «Иртыш» (слова И. И. Веттера, 1828) страстный призыв к далекой родине и свободе сопровождается героическим взлетом мелодии, волевой, решительный характер которой усиливается благодаря мощной поддержке хоральной фактуры (пример 3).

В годы скитаний бесконечное множество оттенков приобретает и любовная лирика Алябьева. Здесь и лирическое признание, и восторг любви, и разочарование, и самые разнообразные варианты «разлук» — от сентиментально-наивной до романтически безысходной. Томная меланхолия сменяется страстной чувственностью, возвышенная одухотворенность — мягкой иронией. Новые, пылкоэротические оттенки чувства ощущаются в романсах

gleichmäßigen, trauernden und beerdigenden Glockenschläge, die der pathetischen Gesangsdeklamation gegenüberstehen, die harmonische Entwicklung einschränken und gleichzeitig die Farbe schärfen, vertiefen das tragische Gefühl der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung. Trauer- und glockenähnliche Elemente sind auch im ersten Schrei des Vokalteils enthalten, dessen allgemeine rhythmische Dramaturgie (verstärktes Pulsieren, gefolgt von einer Rückkehr zu langen, gleichmäßigen Schlägen im Schluss) auf die nationalen Traditionen der Handglockenkunst zurückgeht. Das Muster der Vokalmelodie spielt ebenfalls eine wichtige Rolle bei der Schaffung einer Stimmung hoffnungsloser Verzweiflung, deren Phrasen trotz ihres anfänglichen Aufwärtsstrebens von Natur aus tief sind (Beispiel 2).

Die Lieder des „Sängers des Nordens“, die voll von Reflexionen über die Not des Exils sind, sind nicht nur von trauriger Verzagtheit, sondern auch von mutigem Protest, dem Wunsch, ein grausames Schicksal zu überwinden, erfüllt. So wird zum Beispiel im Refrain der Romanze „Irtysch“ (Text von I. I. Vetter, 1828) der leidenschaftliche Appell an die ferne Heimat und die Freiheit von einem heroischen Melodieausbruch begleitet, dessen willensstarker und entschlossener Charakter durch die kraftvolle Unterstützung des Chorgesangs noch verstärkt wird (Beispiel 3).

Während seiner Wanderjahre nimmt Aljabjews Liebeslyrik eine unendliche Vielfalt von Schattierungen an. Es gibt lyrische Erklärungen, Liebesrausch, Enttäuschung und die verschiedensten Varianten der „Trennung“ - von gefühlvoll naiv bis romantisch hoffnungslos. Schwermütige Melancholie wird abgelöst von leidenschaftlicher Sinnlichkeit, erhabener Spiritualität - sanfter Ironie. Neue, leidenschaftlich erotische Schattierungen des Gefühls werden in

«Влюблен я, дева-красота!» (слова Н. М. Языкова, 1834), «Она моя!» (слова А. А. Дельвига, 1836), «Ах, точно ль никогда...» (слова А. С. Грибоедова, 1837). Замечательными образцами идеально-возвышенной любовной лирики этих лет являются романсы «Тайная скорбь» (слова А. Ф. Вельтмана, 1833) и «Я вижу образ твой» (слова А. Бистрома, 1833), которым свойственна некоторая созерцательность: образ «далекой возлюбленной» вырисовывается в них словно сквозь дымку, представляясь мысленному взору героя. Одно из лучших лирико-элегических произведений этого периода — романс «Я вас любил» на стихи Пушкина (1834), отличающийся тонким претворением поэтического текста: фразы, выражающие безнадежность любви лирического героя, звучат в миноре и бессильно никнут, а при словах о еще не угасшем чувстве мелодия порывисто устремляется вверх и контрастно оттеняется одноименным мажором.

В 1830-х годах в лирике Алябьева появляются новые, характеристические моменты, черты портретности, элементы иронии. Ярким примером портретности является романс «Увы! зачем она блистает» на стихи Пушкина (1833), в котором изящный женский образ рисует мелодия использованного здесь Алябьевым популярного вальса В. Р. Галленберга¹⁷.

¹⁷ Позднее появляются женские образы, обрисованные мазуркой: см., например, романсы «Я люблю тебя, дева милая» (слова В. Г. Бенедиктова, 1844), «Пахитос» (слова И. П. Мятлева, 1844), «Не задумывайся, мой друг» (слова Д. А. Путилова, 1850).

den Romanzen „Ich bin verliebt, Jungfrau-Schönheit!“ (Worte N. M. Jasykow, 1834), „Sie ist mein!“ (Worte von A. A. Delwig, 1836), „Ach, sicher nie...“ (Worte von A. S. Gribojedow, 1837). Bemerkenswerte Beispiele idealer und erhabener Liebeslyrik dieser Jahre sind die Romanzen „Heimliches Leid“ (Text von A. F. Weltman, 1833) und „Ich sehe dein Bild“ (Text von A. Bistrom, 1833), die sich durch eine gewisse Kontemplation auszeichnen: Das Bild der „fernen Geliebten“ erscheint in ihnen wie durch einen Schleier hindurch, dem geistigen Blick des Helden erscheinend. Eines der besten lyrischen und elegischen Werke dieser Periode ist die Romanze „Ich liebte dich“ zu Puschkins Gedichten (1834), die sich durch eine subtile Verwandlung des poetischen Textes auszeichnet: Die Sätze, die die Hoffnungslosigkeit der Liebe des lyrischen Helden ausdrücken, erklingen in Moll und sind ohnmächtig tief, während die Worte über ein noch nicht verklungenes Gefühl die Melodie nach oben schnellen lassen und durch die gleichnamige Dur-Tonart kontrastreich abgeschattet werden.

In den 1830er Jahren tauchen in Aljabjews Lyrik neue, charakteristische Momente, Merkmale der Porträtkunst und Elemente der Ironie auf. Ein anschauliches Beispiel für das Porträt ist die Romanze „Ach, warum glänzt es“ nach dem Gedicht von Puschkin (1833), in der ein anmutiges Frauenbild durch die Melodie eines beliebten Walzers von W. R. Gallenberg gezeichnet wird, den Aljabjew hier verwendet¹⁷.

¹⁷ Später tauchen Frauenbilder auf, die von der Mazurka umrissen werden: siehe z. B. die Romanzen „Ich liebe dich, süßes Mädchen“ (Text von W. G. Benediktow, 1844), „Papiros“ (Text von I. P. Mjatilew, 1844) und „Denk nicht, mein Freund“ (Text von D. A. Putilow, 1850).

В романсе «Саша, Саша, я страдаю» (слова Пушкина, 1832) лирическая тематика получает ироническое преломление. Композитор пародирует распространенные ламентозно-сентиментальные приемы и шутливо интерпретирует риторическую формулу «темы судьбы».

Новаторские тенденции наиболее ярко претворяются в жанрах элегии, баллады, романса-монолога. Эти три жанра тесно взаимосвязаны в творчестве Алябьева вследствие господствующей в них тенденции к драматизации. Драматизация романсовой лирики осуществляется двумя противоположными путями: в одних случаях наблюдается сгущение трагизма в рамках предельно лаконичной музыкальной формы¹⁸, в других длительное развитие и контрастное сопоставление различных образов рождает пространное повествование балладного типа.

¹⁸ Таковы, например, романсы «Отворяй, барон, ворота!», «Два ворона», «Ее уж нет!», «Прости! Как грустно это слово...».

При этом названные жанры не всегда можно дифференцировать, так как в одном произведении могут сочетаться повествовательность и медитативность, контраст сопоставления и непрерывное развертывание.

Многие романсы Алябьева зрелого периода можно назвать драматическими монологами. Содержание их составляют излияния романтического героя — то рефлексирющие, надорванные, то лирико-элегические, то углубленно-медитативные. Контрастными примерами таких монологов являются романсы «Сижу на берегу потока» (1833) и «И моя звездочка» (1836) на слова Д. В. Давыдова, «Богомолец»

In der Romanze „Sascha, Sascha, ich leide“ (Puschkins Worte, 1832) erhält das lyrische Thema eine ironische Brechung. Der Komponist parodiert gängige lamento-sentimentale Techniken und interpretiert scherzhaft die rhetorische Formel des „Schicksalsthemas“.

Die innovativen Tendenzen werden am deutlichsten in den Gattungen der Elegie, der Ballade und des romantischen Monologs realisiert. Diese drei Gattungen sind in Aljabjews Werk durch die vorherrschende Tendenz zur Dramatisierung eng miteinander verbunden. Die Dramatisierung der romantischen Lyrik erfolgt auf zwei gegensätzliche Weisen: in einigen Fällen findet eine Verdichtung der Tragödie im Rahmen einer äußerst lakonischen musikalischen Form statt,¹⁸ während in anderen Fällen die lange Entwicklung und kontrastreiche Gegenüberstellung verschiedener Bilder eine lange Erzählung vom Typus der Ballade hervorbringt.

¹⁸ Das sind zum Beispiel die Romanzen „Öffne, Baron, das Tor!“, „Zwei Raben“, „Sie ist weg!“, „Verzeih mir! Wie traurig ist dieses Wort...“.

Gleichzeitig lassen sich diese Gattungen nicht immer voneinander abgrenzen, da Erzählung und Meditation, kontrastierendes Nebeneinander und kontinuierliche Entfaltung in einem Werk kombiniert werden können.

Viele von Aljabjews Liebesromanzen aus der Reifezeit können als dramatische Monologe bezeichnet werden. Ihr Inhalt besteht aus den Äußerungen des romantischen Helden, die entweder nachdenklich, zerrissen, lyrisch und elegisch oder tief meditativ sind. Beispiele für solche Monologe sind die Romanzen „Ich sitze am Ufer des Stroms“ (1833) und „Und mein Stern“ (1836) nach einem Text von D. W. Dawydow, „Pilger“ (Text von A. N.

(слова А. Н. Муравьева, 1835),
«Терпение» (1829), «Ее уж нет!»
(слова П. Е. Бурцова, 1835).

Образцами нового типа романса-монолог в характере сосредоточенного размышления могут послужить романсы «Души невидимый хранитель» (слова Д. В. Веневитинова, 1829) и «Молитва» (слова Н. М. Языкова, 1834). Эти сочинения отличаются философичностью содержания, отражают особенности мировоззрения композитора, его раздумья о собственной судьбе; в них звучит призыв к терпению, самообладанию, преодолению жестокой судьбы. Оба монолога выделяются как необычностью содержания поэтического текста, так и его музыкальной интерпретацией. Торжественно-просветленная «Молитва», открывающая сборник «Кавказский певец», выдержана в жанре хорала и в характерной для аналогичных алябьевских образов тональности ми мажор. Второй романс, по смыслу также представляющий собой «моление», отличается скрытой имитационностью, контрапунктической тканью сопровождения, напоминающей баховские хоральные обработки. Вокальная партия обоих сочинений декламационна, насыщена патетическими возгласами.

Период изгнания богат элегиями. Формирование этого жанра в творчестве Алябьева связано с поэзией Пушкина: первые сочинения, обозначенные композитором как элегии, были написаны на стихи великого русского поэта. Это очень различные и по характеру, и по форме ранние романсы «Погасло дневное светило», «Пробуждение», «Я помню чудное мгновенье». Последний из них по форме предвосхищает интерпретацию этого стихотворения Глинкой и является

Murawjow, 1835), „Geduld“ (1829), „Sie ist weg!“ (Text von P. J. Burzow, 1835).

Die Romanzen „Unsichtbarer Wächter der Seele“ (Text von D. W. Wenewitinow, 1829) und „Gebet“ (Text von N. M. Jasykow, 1834) können als Beispiele für einen neuen Typus monologischer Romanzen mit dem Charakter konzentrierter Reflexion dienen. Diese Werke zeichnen sich durch ihren philosophischen Inhalt aus, der die Besonderheiten der Weltanschauung des Komponisten und seine Überlegungen zu seinem eigenen Schicksal widerspiegelt; sie rufen zu Geduld, Selbstbeherrschung und zur Überwindung eines grausamen Schicksals auf. Beide Monologe zeichnen sich sowohl durch den ungewöhnlichen Inhalt des poetischen Textes als auch durch ihre musikalische Gestaltung aus. Das feierliche und erleuchtete „Gebet“, mit dem die Sammlung „Der kaukasische Sänger“ eröffnet wird, ist im Choralstil und in der für ähnliche Aljabjew-Bilder charakteristischen Tonart E-Dur gehalten. Die zweite Romanze, die von der Bedeutung her ebenfalls ein „Gebet“ darstellt, zeichnet sich durch die latente Imitation und das kontrapunktische Gefüge der Begleitung aus, das an Bachs Choralbearbeitungen erinnert. Die Gesangsstimme beider Werke ist deklamatorisch und voller pathetischer Ausrufe.

Die Zeit des Exils ist reich an Elegien. Die Entstehung dieser Gattung in Aljabjews Werk ist mit der Poesie Puschkins verbunden: die ersten Werke, die der Komponist als Elegien bezeichnete, wurden zu Gedichten des großen russischen Dichters geschrieben. Sie unterscheiden sich sowohl in ihrem Charakter als auch in ihrer Form stark von den frühen Romanzen „Das Tageslicht erlosch“, „Das Erwachen“ und „Ich erinnere mich an einen wunderbaren Augenblick“. Letztere nimmt in ihrer Form Glinkas

одним из самых совершенных, самых гармоничных созданий алябьевской лирики. Элегии зрелого периода драматизируются, насыщаются романтико-автобиографическими мотивами. Темы одиночества, воспоминаний о «далекой возлюбленной» и о счастливом прошлом, размышления о бренности жизни переплетаются с мотивами изгнания, заточения, трагической судьбы художника-певца, романтической разочарованности души.

Основу содержания элегий составляют смены душевных состояний, различные оттенки переживаний лирического героя, за которыми угадываются мысли и чувства самого композитора. Поэтому здесь преобладает принцип сквозного развития музыкального материала. Непрерывное развертывание, соответствующее переходам психологических состояний, часто претворяется в формах с элементами сквозного развития типа куплетно-вариантной. Таковы элегии «Не трону я печаль твою» (слова Н. П. Грекова, 1833), «Блажен, кто мог на ложе ночи...» (слова Языкова, 1838). Нередко куплетно-вариантная форма преобразуется в смешанную, синтезирующую различные принципы формообразования. Взаимодействие принципов строфичности как основы членения формы, сквозного развития и репризной повторности приводит к образованию сложной репризной композиции. Двухчастную композицию находим в элегиях «Бедный певец» (слова В. А. Алябьева, 1838) и «Ты клятву дал» (ок. 1835), трехчастную—в элегиях «Я жизнь любил» (1834), «Где ты, прелестный край» (1839), «Северный узник» (1838). Иногда периодическое возвращение характерного музыкально-тематического элемента или даже целого построения придает

Interpretation dieses Gedichts vorweg und ist eine der vollkommensten, harmonischsten Schöpfungen von Aljabjews Lyrik. Die Elegien der reifen Periode sind dramatisiert und von romantischen und autobiographischen Motiven durchdrungen. Themen der Einsamkeit, Erinnerungen an eine „ferne Geliebte“ und an eine glückliche Vergangenheit, Reflexionen über die Zerbrechlichkeit des Lebens sind mit Motiven des Exils, der Gefangenschaft, des tragischen Schicksals des Künstlers und der romantischen Desillusionierung der Seele verwoben.

Der Inhalt der Elegien beruht auf dem Wechsel der seelischen Zustände und den verschiedenen Schattierungen der Erlebnisse des lyrischen Helden, hinter denen sich die eigenen Gedanken und Gefühle des Komponisten abzeichnen. Deshalb herrscht hier das Prinzip der Durcharbeitung des musikalischen Materials vor. Die kontinuierliche Entfaltung, die den Übergängen psychischer Zustände entspricht, wird oft in Formen mit Durchführungselementen vom Typ der Strophenvariante realisiert. Dazu gehören die Elegien „Ich werde deinen Kummer nicht anrühren“ (Text von N. P. Grekow, 1833), und „Gesegnet ist der, der auf dem Bett der Nacht...“ (Text von Jasykow, 1838). Oft wird die Strophenform in eine Mischform umgewandelt, in der verschiedene Prinzipien der Formenbildung synthetisiert werden. Das Zusammenspiel der Prinzipien des Strophenbaus als Grundlage der Formbildung, der Durchführung und der Reprise wiederholung führt zur Bildung einer komplexen Reprisekomposition. Die zweiteilige Komposition findet sich in den Elegien „Die arme Sängerin“ (Text von W. A. Aljabjew, 1838) und „Du hast geschworen“ (um 1835), die dreiteilige Komposition in den Elegien „Ich habe das Leben geliebt“ (1834), „Wo bist du, liebes Land“ (1839) und „Der Gefangene aus dem Norden“

сочинению черты рондообразности. В элегии «Сумрачно небо, ветер шумит» (слова Бурцова, 1835) начальная тема выполняет функцию рефрена по типу припева. А в «Сельской элегии» (слова Козлова, 1836) есть и вокальный рефрен-припев, и три фортепианных микрорефрена.

Последнее произведение воспевает отрешение от суетной светской жизни «младого страдальца», томимого вечной разлукой с любимой. Стремление композитора детально отразить смены душевных состояний лирического героя и внешние подробности текста привело к многоэлементности музыкального материала, организованного в стройную строфическую форму. «Сельская элегия» ярко демонстрирует, как с усложнением структуры романса, превращением его в развернутую развивающуюся композицию возрастает роль фортепианной партии: из аккомпанирующего фона, создающего общий эмоциональный тонус произведения, она становится важным носителем образности, действенным фактором музыкальной драматургии.

Жанр баллады в чистом виде¹⁹ нетипичен для Алябьева, но черты балладности обнаруживаются во многих его произведениях лирического содержания, в которых развивается романтическая тема невозможности счастья, противопоставляются светлые грезы и жестокая действительность.

¹⁹ То есть произведения драматически-повествовательного

(1838). Manchmal verleiht die periodische Wiederkehr eines charakteristischen musikalischen und thematischen Elements oder sogar einer ganzen Struktur dem Werk einen rondoartigen Charakter. In der Elegie „Der Himmel ist düster, der Wind ist laut“ (Text von Burzow, 1835) erfüllt das Anfangsthema die Funktion eines Refrains wie eines Refrains. Und in der „Ländlichen Elegie“ (Text von Koslow, 1836) gibt es sowohl einen vokalen Litanei-Refrain als auch drei kleine Klavierrefrains.

Das letzte Werk besingt die Loslösung des jungen Leidenden vom weltlichen Leben, gequält von der ewigen Trennung von seiner Geliebten. Der Wunsch des Komponisten, die Veränderungen im Gemütszustand des lyrischen Helden und die äußeren Details des Textes detailliert widerzuspiegeln, führte zu dem vielschichtigen Charakter des musikalischen Materials, das in einer schlanken Strophenform organisiert ist. Die „Ländliche Elegie“ zeigt anschaulich, wie die Rolle des Klavierparts mit zunehmender Komplexität der Struktur der Romanze ansteigt und sich zu einer ausgedehnten, sich entwickelnden Komposition entwickelt: von einem begleitenden Hintergrund, der den gesamten emotionalen Ton des Werks bestimmt, wird er zu einem wichtigen Träger von Bildern und einem wirksamen Faktor im musikalischen Drama.

Die Gattung der Ballade in ihrer reinen Form¹⁹ ist für Aljabjew untypisch, doch finden sich balladeske Züge in vielen seiner Werke lyrischen Inhalts, die das romantische Thema der Unmöglichkeit des Glücks entwickeln und helle Träume und grausame Realität gegenüberstellen.

¹⁹ D. h. Werke mit dramatischem und erzählerischem Charakter, bei denen die

характера, с преобладающей тенденцией сквозного развития музыкальной формы.

Среди них драматический диалог («Тайна», слова Козлова?, 1833), песня-монолог («Песня разбойника», слова Вельтмана, 1834), лирико-драматическое повествование («Счастье во сне», слова Жуковского, 1835), песня-баллада в русском стиле («Два ворона», слова Пушкина, 1830). Балладный тон явственно ощущается в трагическом монологе «Гроб» (слова П. Г. Ободовского, 1830) с его мрачной романтикой смерти, дающей желанный покой «раненому сердцу», и в «похоронной песне» «Отворяй, барон, ворота!» (слова И. И. Лажечникова, 1834).

Новую, драматическую трактовку получает в рассматриваемый период и жанр «русской песни». Так, романсы на стихи Дельвига «Как за реченькой слободушка стоит» и «Сиротинушка» (1834 и 1836), по существу, являются балладами в национальном стиле. Первая из них строится на контрастном, сопоставлении начальной плясовой и медленной лирической темы средней части, воспроизводящей мелодию известной песни «Чем тебя я огорчила». Активно развивающаяся плясовая тема служит основой драматического повествования, а скорбно звучащая тема «Чем тебя я огорчила» возникает как образ тяжелых воспоминаний молодой крестьянской вдовы (пример 4а, б).

Композиция «Сиротинушки» представляет собой динамично развертывающийся цикл из трех последовательно убыстряющихся песен: протяжной минорной, более оживленной лирической мажорной и быстрой плясовой, где открыто звучат

Tendenz zur Durchgestaltung der musikalischen Form überwiegt.

Dazu gehören ein dramatischer Dialog („Das Geheimnis“, Text von Koslow?, 1833), ein Liedmonolog („Lied des Räubers“, Text von Weltman, 1834), eine lyrisch-dramatische Erzählung („Glück im Traum“, Text von Schukowski, 1835), ein Balladenlied im russischen Stil („Zwei Raben“, Text von Puschkin, 1830). Deutlich spürbar ist der Balladenton in dem tragischen Monolog „Der Sarg“ (Text von P. G. Obodowski, 1830) mit seiner düsteren Todesromantik, die dem „verwundeten Herzen“ den ersehnten Frieden gibt, und in dem „Trauerlied“ „Öffne, Baron, das Tor!“ (Text von I. I. Laschetschnikow, 1834).

Auch die Gattung des „Russischen Liedes“ erfuhr im Berichtszeitraum eine neue, dramatische Interpretation. So sind die Romanzen auf Gedichte von Delwig, „Wie hinter dem Fluss Sloboduschka (*Ein großes Dorf mit einer nicht-leibeigenen Bevölkerung*) steht“ und „Das Waisenkind“ (1834 und 1836), im Wesentlichen Balladen im nationalen Stil. Die erste von ihnen beruht auf einer kontrastierenden Gegenüberstellung des anfänglichen Tanzthemas und des langsamen lyrischen Themas des Mittelteils, das die Melodie des bekannten Liedes „Warum habe ich dich betrübt“ wiedergibt. Das sich energisch entwickelnde Tanzthema dient als Grundlage für eine dramatische Erzählung, während das schwermütig klingende Thema „Warum habe ich dich betrübt“ als Bild für die schwierigen Erinnerungen einer jungen Bauernwitwe erscheint (Beispiel 4a, b).

Die Komposition von „Das Waisenkind“ ist ein sich dynamisch entfaltender Zyklus von drei sich nacheinander beschleunigenden Liedern: ein langes Lied in Moll, ein lebhafteres lyrisches Lied in Dur und ein schnelles Tanzlied, in dem die Tapferkeit, der Mut und die

молодецкая удаль, хвастовство и лукавство. Драматургия этих сочинений, основанная на контрастном сопоставлении различных жанров русской песни, генетически происходит от традиционных «сдвоенных» концертных обработок народных песен, распространенных в начале XIX века. Необходимо отметить тонкое интонационное родство контрастных по характеру тем, которое обнажается в кодовых разделах обеих песен, где развитие, идущее по линии непрерывного динамического нарастания, приводит к слиянию интонаций в новой мелодии обобщенно-романсового склада.

В 1830-х годах в творчестве Алябьева наблюдается дальнейшее углубленное проникновение в стилистические истоки русской протяжной песни, в тайну мелодического распева. Наиболее ярко этот процесс проявляется в медленных, «заунывных» песнях, таких, как «Песнь несчастного» (слова А. А. Алябьева?, 1832), «Тошно, грустно мне на свете жить одной» (слова М. В. Даргомыжской, 1833), «Сладко пел душа-соловушка» (слова Лажечникова, 1834), «Одинок месяц плыл» (слова Дельвига, 1839). В песнях «Сладко пел душа-соловушка» и «Песнь несчастного» снова воскрешается образ соловья, представляющего то певцом-изгнанником, то «вольной пташечкой», призванной отнести весточку на «милу родину». Внутренний трагизм протяжной песни с ее напряженным мелодическим развитием по-новому освещает сквозную тему алябьевской лирики — раздумье композитора о своей судьбе.

Новая тенденция этих лет — шутливая интерпретация жанра «русской песни»²⁰.

Arglist der jungen Männer offen zu Tage treten. Die Dramaturgie dieser Werke, die auf einem kontrastreichen Nebeneinander verschiedener Gattungen des russischen Liedes beruht, ist genetisch von den traditionellen „doppelten“ Konzertarrangements von Volksliedern abgeleitet, die im frühen 19. Jahrhunderts üblich waren. Die subtile intonatorische Verwandtschaft der kontrastierenden Themen zeigt sich in den Coda-Abschnitten beider Lieder, wo die Entwicklung entlang der Linie des kontinuierlichen dynamischen Wachstums zu einer Verschmelzung der Intonationen in einer neuen Melodie von allgemeiner Romantik führt.

In den 1830er Jahren dringt Aljabjew in seinem Werk weiter in die stilistischen Ursprünge des russischen ausgedehnten Liedes und in das Geheimnis des melodischen Gesangs ein. Am deutlichsten zeigt sich dieser Prozess in langsamen, „wehmütigen“ Liedern wie „Das Lied der Unglücklichen“ (Text von A. A. Aljabjew?, 1832), „Widerlich, traurig für mich in der Welt“ (Text von M. W. Dargomyschskaja, 1833), „Süß sang die Nachtigallenseele“ (Text von Laschetschnikow, 1834), „Der einsame Mond schwebte“ (Text von Delwig, 1839). In den Liedern „Süß sang die Nachtigallenseele“ und „Das Lied der Unglücklichen“ taucht das Bild der Nachtigall wieder auf, entweder als verbannte Sängerin oder als „freier Vogel“, der gerufen wird, um Nachrichten in die „liebe Heimat“ zu bringen. Die innere Tragik des langen Liedes mit seiner spannungsgeladenen melodischen Entwicklung beleuchtet auf neue Weise das Querschnittsthema von Aljabjews Lyrik - die Reflexion des Komponisten über sein eigenes Schicksal.

Ein neuer Trend dieser Jahre ist die humorvolle Interpretation des Genres „Russisches Lied“²⁰.

²⁰ Таковы, например, песни «И я выйду ль на крылечко» (слова Дельвига, 1837), «Выбор жены» (слова А. В. Тимофеева, 1838), «Сарафанчик» (слова А. И. Полежаева, 1840), «Что-то ты, моя желанная...» (слова Вельтмана, 1841).

Композитор, всегда имевший склонность к детализированной нюансировке своих сочинений, подчеркивает характер этих песен обозначениями *scherzo* или *scherzando*. В этих романсах, выдержанных в духе плясовых песен и более простых по форме, также присутствуют характерные стилистические особенности русской народной песни, вплоть до элементов внутрислогового распева.

Необычайно тонкую восприимчивость Алябьева к фольклору демонстрируют созданные им в период ссылки обработки песен разных народов России. В творческом содружестве с известным украинским литератором, историком и фольклористом М. А. Максимовичем композитор составил сборник «Голоса украинских песен» (1834), явившийся первым печатным собранием украинского фольклора.

Обработки украинских песен эпизодически публиковались в более ранних сборниках русских народных песен начиная с собрания Львова — Прача, но издание Максимовича — Алябьева посвящено исключительно украинской народной песне. Составители стремились познакомить русскую публику с украинской песней, привлекавшей своей поэтичностью и своеобразием, и дать ее в простом, доступном изложении, пригодном для домашнего исполнения. По их замыслу собрание должно было включать 40 песен, выпущенных в двух тетрадях, но удалось опубликовать только 25 песен одним

²⁰ So zum Beispiel die Lieder „Und ich werde auf die Veranda hinausgehen“ (Text von Delwig, 1837), „Die Wahl einer Frau“ (Text von A. W. Timofejew, 1838), „Sommerkleid“ (Text von A. I. Poleschajew, 1840), „Was ist mit dir, meine Geliebte...“ (Text von Weltman, 1841).

Der Komponist, der stets dazu neigte, seine Werke im Detail zu nuancieren, unterstreicht den Charakter dieser Lieder mit den Bezeichnungen *scherzo* oder *scherzando*. Diese Romanzen, die im Geiste von Tanzliedern und in ihrer Form einfacher sind, enthalten auch charakteristische Stilmerkmale russischer Volkslieder, sogar Elemente des intrasyllabischen Gesangs.

Aljabjews ungewöhnlich feines Gespür für die Folklore zeigt sich in den Bearbeitungen von Liedern verschiedener Völker Russlands, die er während seines Exils schuf. In kreativer Zusammenarbeit mit dem berühmten ukrainischen Schriftsteller, Historiker und Volkskundler M. A. Maximowitsch stellte der Komponist die Sammlung „Stimmen ukrainischer Lieder“ (1834) zusammen, die die erste gedruckte Sammlung ukrainischer Folklore war.

In früheren Sammlungen russischer Volkslieder, beginnend mit der Sammlung Lwow-Pratsch, wurden sporadisch Bearbeitungen ukrainischer Lieder veröffentlicht, doch die Maximowitsch-Aljabjew-Ausgabe ist ausschließlich ukrainischen Volksliedern gewidmet. Die Herausgeber waren bestrebt, dem russischen Publikum das ukrainische Liedgut, das sie mit seiner Poesie und Originalität ansprach, näher zu bringen und es in einer einfachen, zugänglichen und für den Hausgebrauch geeigneten Form zu präsentieren. Nach ihrem Plan sollte die Sammlung 40 Lieder umfassen, die in zwei Heften veröffentlicht werden

выпуском. Еще шесть украинских песен в обработке Алябьева были изданы позднее: три из них появились в 1839 году, а в 1859, уже после смерти композитора, были напечатаны все шесть. Большинство песен собрания Максимовича — Алябьева были опубликованы впервые, среди них есть очень редкие записи, почти не имеющие аналогов! и в более поздних изданиях, Таковы песни «Ой зоре, зоренько», «За густими лозоньками», «Гей їхали козаки з залого», «Опанас воли пас». В сборник вошли песни различных жанров: лирические, обрядовые, исторические, шуточные. Особую группу составляют песни, развивающие тему одиночества, столь близкую композитору: «Віють в ітри», «Чайка», «Щука — риба в морі», «Горе ж мені, горе» и другие. По своему стилю эти обработки приближаются к лирическому романсу.

Алябьев собирал, записывал и обрабатывал не только украинские песни, но и мелодии кавказских горцев, татарские, башкирские, киргизские, туркменские. Выдающийся интерес представляет сборник «Азиатские песни», включающий творческую переработку подлинных народных мелодий — двух башкирских, киргизской и туркменской. Свободное развитие народных тем при сохранении внутренне присущих им характерных особенностей привело к возникновению сложных музыкальных композиций с чертами вариационного и сквозного развития. Величайшей заслугой Алябьева было создание жанра «восточного романса», который затем плодотворно развивался в творчестве русских композиторов-классиков.

сollten, aber es gelang ihnen, nur 25 Lieder in einem Heft zu veröffentlichen. Sechs weitere von Aljabjew bearbeitete ukrainische Lieder wurden später veröffentlicht: drei davon erschienen 1839, und 1859, nach dem Tod des Komponisten, wurden alle sechs veröffentlicht. Die meisten Lieder der Maximowitsch-Aljabjew-Sammlung wurden zum ersten Mal veröffentlicht, darunter befinden sich sehr seltene Aufnahmen, für die es in späteren Ausgaben kaum Entsprechungen gibt, wie die Lieder „Oh, Zorja, Zorenka“, „Hinter dichten Dornenbüschen“, „Hej, die Kosaken ritten von der Wache“, „Opanas hütete die Herde“. Die Sammlung umfasst Lieder verschiedener Genres: lyrische, zeremonielle, historische und humorvolle. Eine besondere Gruppe besteht aus Liedern, die das Thema der Einsamkeit behandeln, das dem Komponisten so am Herzen liegt: „Es wehen die Winde“, „Die Möwe“, „Die Forelle im Meer“, „Oh, das Leid, das Leid“ und andere. In ihrem Stil nähern sich diese Arrangements der lyrischen Romantik.

Aljabjew hat nicht nur ukrainische Lieder, sondern auch Melodien der kaukasischen Hochlandbewohner, der Tataren, Baschkiren, Kirgisen und Turkmenen gesammelt, aufgenommen und verarbeitet. Von besonderem Interesse ist die Sammlung „Asiatische Lieder“, die kreative Bearbeitungen authentischer Volksmelodien enthält - zwei baschkirische, kirgisische und turkmenische. Die freie Entfaltung der volkstümlichen Themen unter Beibehaltung der ihnen innewohnenden charakteristischen Merkmale führte zur Entstehung komplexer musikalischer Kompositionen mit Merkmalen der Variation und der Durcharbeitung.

Aljabjews größtes Verdienst war die Schaffung des Genres der „Orientalischen Romanze“, das in der Folgezeit in den Werken klassischer russischer Komponisten fruchtbar

Живые впечатления народного быта и удивительный дар композитора улавливают наиболее специфические свойства разнонационального фольклора сделали Алябьева первооткрывателем и основоположником сферы русского ориентализма. Традиционная, условная трактовка Востока присутствует лишь в ранней мелодраме «Кавказский пленник» (1828?), а также в романсе «Любовник розы, соловей» (слова Козлова, 1834). Произведения же, созданные композитором во время пребывания на Кавказе и в последующий период, имеют вполне определенный национальный колорит. Таковы «Кабардинская песня» (слова А. А. Бестужева, 1834), «Грузинская песня» (слова Л. А. Якубовича, 1834), «Черкес» (слова В. А. Алябьева, 1834), «Черкесская песня» (слова Лермонтова, 1843), «Луч надежды» (1846).

Глубоко прогрессивным было отражение в романсах Алябьева образов «вольного» Кавказа, являвшегося для русской поэзии последекабристских лет воплощением духа свободы и непокорности. Показательно обращение композитора к стихотворениям Лермонтова, поэтов-декабристов Бестужева-Марлинского, Якубовича. Вольнолюбивые мотивы открыто ввучат в романсе «Черкес» и в «Кабардинской песне», интонационная близость которых наводит на мысль о возможности существования у них одного фольклорного первоисточника²¹ (пример 5а, б).

²¹ Может быть, этим первоисточником была веснянка «Ой зоре, зоренько», включенная в собрание «Голоса украинских песен» (№ 8).

В создании восточного колорита важную роль играет и мелодика,

weiterentwickelt wurde. Lebendige Eindrücke aus dem Volksleben und die erstaunliche Gabe des Komponisten, die spezifischsten Eigenschaften der multinationalen Folklore zu erfassen, machten Aljabjew zum Entdecker und Begründer des russischen Orientalismus. Die traditionelle, konventionelle Interpretation des Orients findet sich nur in dem frühen Melodram „Der Gefangene im Kaukasus“ (1828?) und in der Romanze „Der Liebhaber der Rose, die Nachtigall“ (Text von Koslow, 1834). Die Werke, die der Komponist während seines Aufenthalts im Kaukasus und in der Folgezeit schuf, haben einen ganz bestimmten nationalen Charakter. Dazu gehören das „Kabardinische Lied“ (Text von A. A. Bestuschew, 1834), das „Georgische Lied“ (Text von L. A. Jakubowitsch, 1834), „Tscherkessisch“ (Text von W. A. Aljabjew, 1834), das „Tscherkessische Lied“ (Text von Lermontow, 1843) und „Strahl der Hoffnung“ (1846).

Sehr fortschrittlich war Aljabjews Reflexion der Bilder des „freien“ Kaukasus in seinen Romanzen, der für die russische Poesie der nachdekaristischen Jahre die Verkörperung des Geistes der Freiheit und des Trotzes war. Die Bezugnahme des Komponisten auf Gedichte von Lermontow und den dekaristischen Dichtern Bestuschew-Marliniski und Jakubowitsch ist bezeichnend. Freiheitsliebende Motive tauchen offen in der Romanze „Tscherkessisch“ und dem „Kabardischen Lied“ auf, deren intonatorische Nähe die Möglichkeit nahelegt, dass sie dieselbe folkloristische Quelle haben²¹ (Beispiel 5а, б).

²¹ Möglicherweise war diese Quelle das Frühlingslied „Oh, Zorja, Zorenka“, das in der Sammlung „Stimmen ukrainischer Lieder“ (Nr. 8) enthalten ist.

Die Melodie, die auf einer improvisatorischen und variantenreichen

построенная на импровизационно-вариантном развитии начальной интонации, и характерные ритмы — то остро синкопированные («Кабардинская песня», «Черкес»), то ласково покачивающиеся, завораживающие («Грузинская песня»), то сложноизысканные, танцевальные («Черкесская песня», «Луч надежды»).

Композитор тонко применяет ладогармонические краски: гармонический и мелодический мажор, минор с двумя увеличенными секундами, острые уменьшенные гармонии, сложные альтерированные аккорды, жесткие кварто-квинтовые созвучия. Основное настроение, ведущий образ возникает, как правило, в фортепианном вступлении, в котором содержится сгусток интонаций, развивающихся далее в вокальной мелодии, и формула дальнейшего сопровождения. Фортепианный аккомпанемент обычно тонко имитирует звучание народных инструментов: здесь и выдержанные пустые созвучия (квинты, октавы) с форшлагом или оневанием, и оstinatные басы, и характерные ритмические фигуры. Партия фортепиано алябьевских восточных романсов органично сочетает в себе изобразительную и выразительную функции.

Среди поздних романсов Алябьева появляются сочинения, названные композитором «цыганскими песнями». Выше уже говорилось о некотором влиянии цыганской манеры исполнения на лирику Алябьева. Теперь же, в 1840-х годах, в период расцвета и всеобщей популярности цыганского исполнительства, композитор выделяет «цыганскую песню» наравне с жанром «русской песни». К ним относятся романсы «Старый муж, грозный муж» (слова Пушкина), «Не скажу никому» (слова Кольцова, 1844), «Кончен, кончен

Entwicklung der anfänglichen Intonation beruht, und die charakteristischen Rhythmen - entweder scharf synkopiert („Kabardisches Lied“, „Tscherkessisch“) oder liebevoll wiegend, hypnotisierend („Georgisches Lied“) oder komplex und raffiniert tanzend („Tscherkessisches Lied“, „Strahl der Hoffnung“) - spielen eine wichtige Rolle bei der Schaffung eines orientalischen Flairs.

Der Komponist bedient sich subtiler harmonischer Farben: harmonisches und melodisches Dur, Moll mit zwei überhöhten Sekunden, scharfe verminderte Harmonien, komplexe alterierte Akkorde und harte Quart-Quint-Konsonanzen. Die Hauptstimmung, das Leitbild, entsteht in der Regel in der Klaviereinleitung, die ein Bündel von Intonationen enthält, die sich in der Gesangsmelodie weiterentwickeln, sowie die Formel für die weitere Begleitung. Die Klavierbegleitung ist in der Regel eine subtile Nachahmung des Klangs von Volksinstrumenten: es gibt ausgehaltene leere Konsonanzen (Quinten, Oktaven) mit Vorschlag oder Nachschlag, ostinate Bässe und charakteristische rhythmische Figuren. Der Klavierpart von Aljabjews orientalischen Romanzen verbindet organisch bildhafte und expressive Funktionen.

Unter Aljabjews späten Romanzen finden sich auch Kompositionen, die der Komponist als „Zigeunerlieder“ bezeichnet. Über einen gewissen Einfluss der Zigeunermusik auf Aljabjews Lyrik wurde bereits weiter oben berichtet. Jetzt, in den 1840er Jahren, während der Blütezeit und der allgemeinen Beliebtheit des Zigeunerkonzerts, unterscheidet der Komponist „Zigeunerlieder“, die dem Genre der „Russischen Lieder“ gleichgestellt sind. Dazu gehören die Romanzen „Ein alter Ehemann, ein schrecklicher Ehemann“ (nach

дальний путь», несложные по форме, полные огненного темперамента, захватывающие лихими танцевальными ритмами. Особо обращает на себя внимание лирическая песня «Не скажу никому», в которой интенсивное развитие начальной интонации путем расширения диапазона (до двух октав) приводит к кульминации, предвосхищающей кульминации Чайковского (пример 6).

Продолжается работа Алябьева в сфере бытовой песни-романса. В 1839 году был издан сборник «Застольных русских песен» для хора, к которым примыкают застольные и задравные песни, сочиненные в другие годы. В них воспеваются гусарское «дружество», образы «вольности высокой», любовь к родине. В более ранних «Песнях Баяна» (слова Языкова, 1834) патриотическая тема звучит в героико-легендарном преломлении: им свойственны воинственность и намеренная архаичность в духе романтического воспроизведения образов отечественной истории поэтами-декабристами. Иная, горько-реалистическая интерпретация темы воинской доблести и патриотизма предстает в романсах 40-х годов — «Песне старика» (слова В. А. Соллогуба) и «Песне инвалида». Их содержание составляет трагический контраст между воспоминаниями о былых походах, славных подвигах, гусарском братстве и печальной действительностью, обрекающей старого воина владеть одинокое унылое существование.

Последний период творчества Алябьева характеризуется заметным усилением реалистических тенденций, вниманием к социальной тематике.

Puschkin), „Ich werde es niemandem erzählen“ (nach Kolzow, 1844) und „Vorbei, der lange Weg ist vorbei“, die sich durch eine unkomplizierte Form, feuriges Temperament und schwungvolle Tanzrhythmen auszeichnen. Besonders hervorzuheben ist das lyrische Lied „Ich werde es niemandem erzählen“, in dem die intensive Entwicklung der anfänglichen Intonation durch Erweiterung des Tonumfangs (bis zu zwei Oktaven) zu einem Höhepunkt führt, der die Höhepunkte Tschaikowskis vorwegnimmt (Beispiel 6).

Aljabjews Arbeit auf dem Gebiet der häuslichen Liedromantik ging weiter. Im Jahr 1839 veröffentlichte er eine Sammlung von „Russischen Trinkliedern“ für Chor, zu dem er Trink- und Tafellieder in anderen Jahren komponiert, hinzugefügt. Sie verherrlichen die „Husarenfreundschaft“, Bilder der „hohen Freiheit“ und die Liebe zum Vaterland. In den früheren „Bajan-Liedern“ (Texte von Jasykow, 1834) erklingt das patriotische Thema in einer heroisch-legendären Kontext: sie sind durch Militanz und bewussten Archaismus im Geiste der romantischen Reproduktion von Bildern der heimischen Geschichte durch die dekabristischen Dichter gekennzeichnet. Eine andere, bitter-realistische Interpretation des Themas der militärischen Tapferkeit und des Patriotismus findet sich in den Romanzen der 40er Jahre – „Das Lied des alten Mannes“ (Text von W. A. Sollogub) und „Das Lied des Invaliden“. Ihr Inhalt ist ein tragischer Kontrast zwischen den Erinnerungen an frühere Feldzüge, glorreiche Taten, Husarenbrüderschaft und der traurigen Realität, die den alten Krieger zu einem einsamen, trostlosen Dasein verdammt.

Die letzte Periode in Aljabjews Werk ist durch eine deutliche Verstärkung der realistischen Tendenzen und der Aufmerksamkeit für soziale Themen gekennzeichnet.

Трагическое противоречие между жалкой обездоленностью в настоящем и воспоминаниями о былой славе лежит и в основе романса «Нищая» (слова Д. Т. Ленского — из Беранже, 1841), в котором социально-обличительное стихотворение французского поэта-демократа получает глубоко драматическую трактовку. Медленное, как бы затрудненное развертывание мелодии, построенной на развитии лейтintonации, данной в фортепианном вступлении, приводит к кульминации, звучащей гневным протестом и лишенной, чувствительности ранних сентиментальных романсов. Типичная, казалось бы, романтическая антитеза горестной действительности и воспоминаний о минувшем счастье получает реалистическое воплощение. Романсы «Нищая», «Песня старика» и «Песня инвалида» предваряют музыкально-психологические портреты Даргомыжского.

Сочинения Алябьева последнего десятилетия отличаются демократической направленностью, вниманием к образам обездоленных, «униженных и оскорбленных», «бедных людей». Особый цикл составляют песни на стихи Огарева, рисующие безрадостные картины деревенского быта: «Кабак» (1843), «Изба» (ок. 1843) и «Деревенский сторож» (1851). Песня «Кабак» представляет собой драматическую метаморфозу жанра «русской песни», стоящую на пути к песням-сценам Даргомыжского, а затем и Мусоргского. В создании образа бедняка, тщетно пытающегося «за кружкой утолить печали», важную роль играет драматическая трактовка плясового ритма, разудалые скачки на большие интервалы в мелодии и тонкая имитация элементов мелодического распева,

Der tragische Widerspruch zwischen dem erbärmlichen Elend der Gegenwart und den Erinnerungen an früheren Ruhm steht auch im Mittelpunkt der Romanze „Die Bettlerin“ (Text von D. T. Lenski - nach Béranger, 1841), in der das sozial denunziatorische Gedicht des französischen Dichters und Demokraten eine zutiefst dramatische Interpretation erfährt. Die langsame, gleichsam behinderte Entfaltung der Melodie, die auf der Entwicklung der in der Klaviereinleitung gegebenen Leitintonation beruht, führt zu einem Höhepunkt, der wie ein wütender Protest klingt und dem die Sensibilität der frühen sentimentalen Romanzen fehlt. Der scheinbar typisch romantische Gegensatz von trauriger Realität und Erinnerungen an vergangenes Glück wird realistisch verkörpert. Die Romanzen „Die Bettlerin“, „Das Lied des alten Mannes“ und „Das Lied des Invaliden“ gehen Dargomyschskis musikalischen und psychologischen Porträts voraus.

Aljabjews Kompositionen des letzten Jahrzehnts zeichnen sich durch eine demokratische Ausrichtung und die Aufmerksamkeit für die Bilder der Unterprivilegierten, der „Gedemütigten und Beleidigten“ und der „armen Leute“ aus. Ein besonderer Zyklus besteht aus Liedern zu Gedichten von Ogarew, die düstere Bilder des Dorflebens zeichnen: „Kabak“ (*Kneipe*) (1843), „Isba“ (*Hütte*) (um 1843) und „Der Dorfwächter“ (1851). Das Lied „Kabak“ stellt eine dramatische Metamorphose des Genres „Russisches Lied“ dar und steht auf dem Weg zu den Szenenliedern von Dargomyschski und später Mussorgski. Bei der Schaffung des Bildes eines armen Mannes, der vergeblich versucht, „seine Sorgen mit einem Becher zu stillen“, spielen die dramatische Behandlung des Tanzrhythmus, die waghalsigen Sprünge zu langen Intervallen in der Melodie und die subtile Imitation von Elementen des melodischen Gesangs,

прорывающегося стоном отчаяния в кульминационный момент песни.

Унылые картины деревенской жизни развертываются: в песнях «Изба» и «Деревенский сторож», реалистически развивающих линию «психологического пейзажа», идущую от более раннего романса «Зимняя дорога» (слова Пушкина, 1831). Обе песни явственно перекликаются с шубертовскими изображениями природы, горестное оцепенение которой отвечает душевному состоянию лирического героя. Шубертовские влияния улавливаются и в композиционном решении этих песен²², и в нерасторжимости живописно-образительного начала с психологической глубиной, и в использовании отдельных средств музыкальной выразительности (в первую очередь различных видов оstinatности).

²² Сквозное развитие в песне «Изба» претворяется в двухчастной безрепризной форме, а в «Деревенском стороже» — в форме типа Баг.

Вокальное творчество Алябьева — явление весьма своеобразное. Его сочинения существенно отличаются от романсов современников, в частности Варламова и Гурилева, с которыми его нередко объединяли в триаду. Самобытность лирики Алябьева не только в ее жанрово-тематической специфике, но и в индивидуальности его творческого метода, в его подходе к поэтическому тексту. Главной задачей для композитора было раскрытие различных оттенков переживаний его лирического героя, последовательное отражение в музыке отдельных образов поэтического текста, в то время как форма стиха, его ритмическая и интонационная

der auf dem Höhepunkt des Liedes in einem verzweifelten Stöhnen ausbricht, eine wichtige Rolle.

Düstere Bilder des dörflichen Lebens entfalten sich in den Liedern Die „Isba“ und „Der Dorfwächter“, die die Linie der „psychologischen Landschaft“ aus der früheren Romanze „Winterstraße“ (nach Puschkin, 1831) realistisch weiterentwickeln. In beiden Liedern finden sich deutliche Anklänge an Schuberts Naturschilderungen, deren traurige Erstarrung dem Seelenzustand des lyrischen Helden entspricht. Schubertsche Einflüsse lassen sich in der kompositorischen Lösung dieser Lieder²², in der Untrennbarkeit von malerischem und bildhaftem Beginn mit psychologischem Tiefgang und in der Verwendung bestimmter musikalischer Ausdrucksmittel (vor allem verschiedener Arten von Ostinati) erkennen.

²² Das durchgehende Thema in dem Lied „Isba“ wird in einer zweiteiligen Form ohne Wiederholung umgesetzt, während es in „Der Dorfwächter“ in einer Form des Typs bar (ABA) umgesetzt wird.

Алябьевы вokalное творчество является весьма своеобразным. Его композиции существенно отличаются от романсов современников, в частности Варламова и Гурилева, с которыми он часто объединялся в триаду. Оригинальность лирики Алябьева не только в ее жанрово-тематической специфике, но и в индивидуальности его творческого метода, в его подходе к поэтическому тексту. Главной задачей для композитора было раскрытие различных оттенков переживаний его лирического героя, последовательное отражение в музыке отдельных образов поэтического текста, в то время как форма стиха, его ритмическая и интонационная

сторона оставляют его в значительной мере равнодушным, Тонкая образно-психологическая дета'лизация, с одной стороны, и частое пренебрежение структурой поэтического текста — с другой, — главное противоречие творческого метода Алябьева²³.

²³ На эту черту указывала в своей монографии В. А. Васина-Гроссман (66).

В то же время направленность смысловой детализации текста сближает его композиторские поиски с устремлениями Даргомыжского в поздний период творчества.

Лирика Алябьева с большой глубиной отражает повседневный мир переживаний человека его времени, которому были свойственны трагическое восприятие жизни, ощущение тоски, одиночества и разочарования, чувство гражданского протеста. С большой непосредственностью композитор отразил в романсе черты своего мировоззрения и личные впечатления. Автобиографические мотивы, пронизывающие его вокальное наследие, свидетельствуют об общей романтической ориентации его творчества. Алябьеву присуще романтическое противопоставление действительности и иллюзии (воспоминаний), тоска по идеалу; через все его творчество проходят романтическая тема скитаний, образы изгнанника, певца, гонимого жестокой судьбой, ностальгические мотивы тоски по родине. При этом ему абсолютно чужды байронические метания, воспевание «мировой скорби», скептицизм, ощущения «лишнего» человека, противопоставление личности и среды, искусства и жизни.

die Form des Verses, seine rhythmischen und intonatorischen Aspekte ihn weitgehend gleichgültig ließen. Die subtile figurative und psychologische Detaillierung auf der einen Seite und die häufige Missachtung der Struktur des poetischen Textes auf der anderen Seite ist der Hauptwiderspruch von Aljabjews Schaffensmethode²³.

²³ Auf dieses Merkmal hat W. A. Wasina-Grossmann (66) in ihrer Monografie hingewiesen.

Gleichzeitig bringt die Konzentration auf die semantischen Details des Textes seine kompositorische Suche näher an Dargomyschskis Bestrebungen in der späten Periode seines Werks.

Aljabjews Texte spiegeln mit großer Tiefe die alltägliche Erfahrungswelt der Menschen seiner Zeit wider, die von einer tragischen Lebensauffassung, einem Gefühl der Sehnsucht, Einsamkeit und Enttäuschung sowie einem Sinn für bürgerlichen Protest geprägt war. Mit großer Unmittelbarkeit spiegelt der Komponist in der Romanze die Züge seiner Weltanschauung und seiner persönlichen Eindrücke wider. Die autobiografischen Motive, die sein vokales Vermächtnis durchdringen, zeugen von der allgemeinen romantischen Ausrichtung seines Werks. Aljabjew ist der romantische Gegensatz zwischen Realität und Illusion (Erinnerungen), die Sehnsucht nach dem Ideal inhärent; das romantische Thema der Wanderschaft, Bilder des Exils, des vom grausamen Schicksal verfolgten Sängers und nostalgische Motive des Heimwehs ziehen sich durch sein gesamtes Schaffen. Gleichzeitig sind ihm byronische Metaphern völlig fremd, er singt von „Weltschmerz“, Skepsis, Gefühlen des „überflüssigen“ Menschen, dem Gegensatz zwischen Persönlichkeit und Umwelt, Kunst und Leben.

Романтизм Алябьева в идейном отношении близок романтизму писателей и поэтов декабристского круга. Ему присущи патриотизм, идеализация исторического прошлого, обращение к героям национального эпоса (образ Баяна). При этом история не представлялась убежищем от современности, что свойственно многим западным романтикам. Страницы алябьевской лирики, овеянные дыханием Отечественной войны 1812 года, запечатлели образы мужественных и простых воинов наполеоновской эпохи, предшественников «Старого капрала» Даргомыжского. Подобно передовым литераторам этого времени, композитор занимался собиранием и популяризацией фольклора. Национальная характерность «восточных» романсов Алябьева не имеет себе равных среди вокальных сочинений предшественников Глинки и отвечает устремлениям декабристской эстетики, ставившей во главу угла проблему народности, национальной самобытности.

Повышенная эмоциональность высказывания, детализированное отражение в музыке душевных процессов, тонкий психологизм сочетаются в романсах Алябьева с конкретной изобразительностью, воспроизведением предметного мира. Стремление к созданию зримого образа, к претворению национального, бытового, исторического колорита, связь с фольклором приводят к постепенному усилению реалистических тенденций. Вокальное творчество Алябьева зрелого периода сочетает романтическую окрыленность с реалистической правдивостью, большой психологической глубиной в отображении душевного мира человека его эпохи.

Алябьевская романтика steht ideologisch der Romantik der dekabristischen Schriftsteller und Dichter nahe. Sie ist gekennzeichnet durch Patriotismus, Idealisierung der historischen Vergangenheit und einen Appell an die Helden des Nationalepos (das Bild des Bajan). Gleichzeitig wurde die Geschichte nicht als Zuflucht vor der Moderne dargestellt, wie es für viele westliche Romantiker typisch ist. Die Seiten von Aлябьевs Lyrik, die den Atem des Vaterländischen Krieges von 1812 atmet, fangen die Bilder der mutigen und einfachen Soldaten der napoleonischen Ära ein, die Vorläufer von Dargomyschskis „Altem Korporal“. Wie die führenden Schriftsteller seiner Zeit beschäftigte sich der Komponist mit dem Sammeln und Popularisieren von Folklore. Der nationale Charakter von Aлябьевs „orientalischen“ Romanzen ist unter den Vokalwerken von Glinkas Vorgängern unübertroffen und entspricht den Bestrebungen der dekabristischen Ästhetik, die das Problem der Nationalität und der nationalen Identität in den Mittelpunkt ihrer Anliegen stellte.

Die gesteigerte Emotionalität des Ausdrucks, die detaillierte Widerspiegelung seelischer Vorgänge in der Musik und der subtile Psychologismus verbinden sich in Aлябьевs Romanzen mit konkreter Gegenständlichkeit und der Wiedergabe der Gegenstandswelt. Der Wunsch, ein visuelles Bild zu schaffen, das nationale, alltägliche und historische Kolorit zu übersetzen, und die Verbindung mit der Folklore führen zu einer allmählichen Verstärkung der realistischen Tendenzen. Aлябьевs Vokalwerk der Reifezeit verbindet romantische Leidenschaft mit realistischer Wahrhaftigkeit und großer psychologischer Tiefe bei der Darstellung der geistigen Welt des Menschen seiner Epoche.

3.

Вокальное наследие Алябьева, как уже отмечалось, охватывает не только сферу камерно-вокальной лирики, но также произведения для голоса с оркестром, для голоса и хора, для хора с сопровождением (как фортепианным, так и оркестровым), наконец, для хора а cappella. Естественно, что эти сочинения достаточно тесно связаны друг с другом в жанровом отношении, причем такая связь проявляется в нескольких планах.

Например, очень многие алябьевские сочинения в жанре застольной песни или даже «русской песни» (среди последних — «Прощание с соловьем на Севере», «Ах, когда б я прежде знала», «Сладко пел душа соловуцко», «Одинок месяц плыл») в равной мере относятся к области камерно-вокального и хорового творчества, поскольку сама их форма основана на соединении сольного запева с хоровым припевом, а в сборнике «Застольные русские песни», посвященном В. А. Перовскому, хоровое начало абсолютно доминирует.

Другая плоскость соприкосновения камерно-вокальных и хоровых жанров — это переложения композитором своих сольных романсов для хорового состава (о таких произведениях речь пойдет при рассмотрении алябьевского цикла «Собрание разных русских песен»). Еще один существенный момент взаимосвязи выступает при анализе вокальных циклов и вокальных сборников — их у Алябьева свыше пятнадцати, — где песни с участием хора выполняют функцию кульминационных, а иногда и заключительных номеров. Но если даже не учитывать использование хора в романсах и в обработках

3.

Wie bereits erwähnt, umfasst Aljabjews vokaler Nachlass nicht nur kammermusikalische Lyrik, sondern auch Werke für Gesang und Orchester, für Gesang und Chor, für Chor mit Begleitung (sowohl Klavier als auch Orchester) und schließlich für A-cappella-Chor. Natürlich sind diese Werke gattungsmäßig recht eng miteinander verwandt, und diese Verbindung zeigt sich in mehrfacher Hinsicht.

So gehören beispielsweise sehr viele Kompositionen Aljabjews aus dem Genre der Tafellieder oder auch der „Russischen Lieder“ (zu letzteren gehören „Abschied von der Nachtigall im Norden“, „Ach, hätte ich doch vorher gewußt“, „Süß sang die Nachtigallenseele“ und „Der einsame Mond schwebte“) gleichermaßen in den Bereich der kammermusikalischen und chorischen Werke, da ihre Form auf der Kombination eines Solochors mit einem Chorrefrain beruht. In der W. A. Perowski gewidmeten Sammlung „Russische Tafellieder“ dominiert eindeutig der chorische Ansatz.

Eine weitere Berührungsfläche zwischen den Gattungen Kammergesang und Chor sind die Bearbeitungen der Solo-Romanzen des Komponisten für Chorensemble (wir werden solche Werke besprechen, wenn wir Aljabjews Zyklus „Sammlung verschiedener russischer Lieder“ betrachten). Ein weiteres bedeutendes Moment der Verflechtung zeigt sich bei der Analyse von Vokalzyklen und Vokalsammlungen - mehr als fünfzehn davon stammen von Aljabjew -, in denen Lieder unter Beteiligung des Chors die Funktion von Höhepunkt und manchmal sogar Schlussnummer übernehmen. Aber selbst wenn man den Einsatz des Chors in Romanzen und Bearbeitungen

народных песен, хоровое наследие Алябьева включает в себя более ста произведений: три литургических цикла (две литургии и всенощное бдение), около восьмидесяти, духовных хоров, несколько хоровых концертов, переложения романсов и песен для хора с оркестром, гимны и торжественные танцы для хора, а также первый в истории русской музыки концертный хоровой цикл а cappella на светские тексты.

Большинство алябьевских хоровых произведений принадлежит по формальным признакам к сфере культовой музыки. Но, констатируя это обстоятельство, необходимо сразу же подчеркнуть, что перед нами как раз тот случай, когда сочинения на духовные тексты менее всего рассматриваются композитором в качестве певческих номеров лишь прикладной функции для сопровождения церковной службы. С другой стороны, они не предназначены им и для концертного исполнения, о чем говорят хотя бы скрупулезные авторские указания, после каких именно возгласов священника или дьякона должен вступать хор.

Для понимания особенностей творческой работы Алябьева в духовных жанрах следует учитывать, в сколь неблагоприятных условиях — большей частью заведомо безнадежных — создавались его хоровые произведения, Метафорически говоря, он тогда во всех смыслах шел против течения.

Русская церковная музыка 1830—40-х годов, как известно, переживала период глубокого упадка, обусловленного целой совокупностью причин, типичных для николаевской эпохи: в частности, возобновлением запрета на исполнение сочинений духовных жанров в концертных залах, сосредоточением всех привилегий по изданию и распространению культовых музыкальных

von Volksliedern außer Acht lässt, umfasst Aljabjews chorisches Vermächtnis mehr als hundert Werke: drei liturgische Zyklen (zwei Liturgien und die Allnachtsvigil), etwa achtzig geistliche Choräle, mehrere Chorkonzerte, Bearbeitungen von Romanzen und Liedern für Chor und Orchester, Hymnen und feierliche Tänze für Chor sowie den ersten A-cappella-Chorzyklus zu weltlichen Texten in der Geschichte der russischen Musik.

Die meisten Chorwerke Aljabjews gehören formal in den Bereich der Kultmusik. Nach dieser Feststellung muss jedoch sofort betont werden, dass dies gerade dann der Fall ist, wenn die Werke über geistliche Texte vom Komponisten am wenigsten als Gesangsnummern mit lediglich angewandter Funktion zur Begleitung eines Gottesdienstes betrachtet werden. Andererseits sind sie von ihm auch nicht für die konzertante Aufführung gedacht, was sich zumindest an den gewissenhaften Anweisungen des Autors zeigt, nach welchem der Rufe des Priesters oder Diakons der Chor einsetzen soll.

Um die Besonderheiten von Aljabjews Schaffen in den geistlichen Gattungen zu verstehen, muss man sich vor Augen führen, unter welchen ungünstigen, zumeist bewusst aussichtslosen Bedingungen seine Chorwerke entstanden sind.

Die russische Kirchenmusik der 1830er- und 40er-Jahre befand sich bekanntlich in einem tiefen Niedergang, der auf ein ganzes Bündel von Gründen zurückzuführen war, die für die Nikolaus-Ära typisch waren: insbesondere die Erneuerung des Verbots der Aufführung von Werken geistlicher Gattungen in Konzertsälen, die Konzentration aller Privilegien für die Veröffentlichung und Verbreitung

произведений в руках директора Придворной певческой капеллы А. Ф. Львова, резким сужением круга авторов, чьи хоры официально дозволялось петь в храме.

В подобных условиях Алябьев, конечно, никак не мог рассчитывать на сколько-нибудь широкое исполнение своей духовной музыки, даже если он и не принадлежал бы к числу лиц, находящихся в опале. Совершенно очевидно поэтому, что в значительной мере им двигал сугубо внутренний творческий импульс выражения идей подлинно гуманистического характера, одновременно глубоко лично выстраданных и философски обобщенных.

В отличие, например, от А. Ф. Львова, П. М. Воротникова, Н. М. Потулова, П. И. Турчанинова, Г. Я. Ломакина, чьи усилия были сосредоточены преимущественно на узкопрактических целях храмовых служб, Алябьев в решении своей художественной задачи стоял приблизительно на тех же эстетических позициях, как Моцарт в Реквиеме, Бетховен в Торжественной мессе, Мендельсон в ораториях на евангельские сюжеты.

Вдобавок, отчуждение Алябьева от группы упомянутых выше «официальных русских церковных композиторов» усугублялось его нескрываемым равнодушием к вопросам обязательного следования богослужебным канонам и конкретным образцам древнерусского культового пения. Он никогда не обрабатывал старинных церковных напевов, не использовал их мотивов и даже интонаций, но со всей откровенностью опирался на интонационную сферу музыки романсовых жанров и романтических опер.

Показательным примером может служить алябьевский концерт для хора «Умилостивы господи гонящих

geistlicher Musikwerke in den Händen des Direktors der Hofsängerkapelle A. F. Lwow, die starke Einengung des Kreises der Autoren, deren Chöre offiziell in der Kirche singen durften.

Unter diesen Umständen konnte Aljabjew natürlich in keiner Weise mit einer breiten Aufführung seiner geistlichen Musik rechnen, auch wenn er nicht zu den in Ungnade Gefallenen gehörte. Es liegt daher auf der Hand, dass er in hohem Maße von einem rein inneren schöpferischen Impuls angetrieben wurde, um Ideen wahrhaft humanistischer Natur zum Ausdruck zu bringen, die gleichzeitig zutiefst persönlich empfunden und philosophisch verallgemeinert wurden.

Anders als z. B. A. F. Lwow, P. M. Worotnikow, N. M. Potulow, P. I. Turtschaninow und G. J. Lomakin, deren Bestrebungen sich vor allem auf die rein praktischen Zwecke des Gottesdienstes konzentrierten, stand Aljabjew bei der Lösung seiner künstlerischen Aufgabe in etwa auf denselben ästhetischen Positionen wie Mozart in seinem Requiem, Beethoven in seiner Missa solemnis und Mendelssohn in seinen Oratorien über evangelische Themen.

Zu Aljabjews Entfremdung von der oben erwähnten Gruppe der „offiziellen russischen Kirchenkomponisten“ kam noch seine unverhohlene Gleichgültigkeit gegenüber Fragen der obligatorischen Einhaltung liturgischer Kanons und konkreter Beispiele altrussischer Kultgesänge hinzu. Er verarbeitete nie alte Kirchengesänge, verwendete nicht deren Motive oder gar Intonationen, sondern stützte sich mit aller Offenheit auf die intonatorische Sphäre der Musik der Romantik und der romantischen Opern.

Ein anschauliches Beispiel ist Aljabjews Chorkonzert „Gott sei denen gnädig, die meine Feinde verfolgen“. In

врагов моих». В этом замечательном по музыке произведении композитор сознательно идет на нарушение исторически сложившихся правил. Так, Алябьев отказывается следовать обычаю использования в данном жанре текста из псалтыри или из других библейских книг, но сочиняет собственное стихотворение. В высшей степени оригинально решена им и структура концерта, она представляет собой редкое соединение концентрической формы с формой сквозного развития, причем сочинение тонально разомкнуто (до минор — ре-бемоль мажор). Образный строй музыкальных тем и закономерность их драматургического последования сообщают музыке определенное сходство то с романсовой элегией, то даже с романтической балладой. Вообще характерные интонации русского городского романса пронизывают все произведение от начала до конца и особенно выделяются в кульминационные моменты (пример 8).

В принципе те же стилистические особенности свойственны и лучшему из литургических циклов Алябьева — грандиозной Литургии до минор для смешанного хора. Черты смелого и новаторского решения выявляются в ней еще более отчетливо ввиду самой контрастности взаимодействия ярко романтических приемов музыкальной композиции со строго выдержанным каноническим текстом.

Главным, определяющим художественным качеством этого сочинения следует назвать, пожалуй, органичное соединение в музыке доверительного, почти интимно-исповедального тона высказывания с колоссальным размахом развития художественных образов, когда достигается порой эмоциональный накал, равный кульминациям

дiesem musikalisch bemerkenswerten Werk bricht der Komponist bewusst mit den historisch festgelegten Regeln. So weigert sich Aljabjew, dem Brauch zu folgen, in diesem Genre Texte aus dem Psalter oder anderen biblischen Büchern zu verwenden, sondern komponiert sein eigenes Gedicht. Auch die Struktur des Konzerts ist höchst originell, eine seltene Kombination aus einer konzentrischen Form und einer Form der Durcharbeitung, wobei das Werk tonal offen ist (c-Moll - Des-Dur). Die phantasievolle Struktur der musikalischen Themen und die Regelmäßigkeit ihrer dramaturgischen Abfolge verleihen der Musik eine gewisse Ähnlichkeit mit einer romantischen Elegie oder sogar einer romantischen Ballade. Generell durchzieht die charakteristische Intonation der russischen Stadtrömantik das gesamte Werk vom Anfang bis zum Ende und ist in den Kulminationsmomenten besonders ausgeprägt (Beispiel 8).

Im Prinzip sind die gleichen stilistischen Merkmale für den besten der liturgischen Zyklen Aljabjews charakteristisch - die grandiose Liturgie in c-Moll für gemischten Chor. Die Züge einer kühnen und innovativen Lösung treten darin aufgrund der sehr kontrastreichen Wechselwirkung zwischen den hellromantischen Methoden der musikalischen Komposition und dem streng eingehaltenen kanonischen Text noch deutlicher zutage.

Die wichtigste künstlerische Qualität dieses Werks ist vielleicht die organische Verbindung eines vertraulichen, fast intimen und bekenntnishaften Ausdrucks mit einer kolossalen Bandbreite der Entwicklung künstlerischer Bilder, wobei manchmal eine emotionale Intensität erreicht wird, die den Höhepunkten von

симфонических произведений или массовых оперных сцен.

С одной стороны, характер лирической исповеди в значительной степени возникает благодаря опоре на романсовые жанры элегии и «русские песни». Впрочем, здесь следует заметить, что и в чисто психологическом плане события евангельской истории или символические указания на них композитор не может осмысливать иначе, чем в сравнении с обстоятельствами его собственной судьбы. Порой появляются даже некоторые параллели, выраженные музыкой: так, в кульминационном разделе Литургии — хоровой молитве «Символ веры» — на словах «и страдавша...» введена цитата из духовного концерта «У милостивы...», где тот же самый музыкальный материал соответствует словам Алябьева «Ты зришь все бедствия мои, прости ко мне твою руку помощи и помози мне в бедах и печалях».

С другой стороны, Алябьев всеми доступными ему средствами стремится усилить общечеловеческий характер выражаемых его музыкой чувств и мыслей, подчеркнуть их почти космогоническую всеохватность. С истинно романтическим максимализмом он отбирает из литургии Иоанна Златоуста все без исключения тексты, какие только можно было использовать для хора, и потому его сочинение даже по размерам является едва ли не самым большим за всю историю обращения к данному жанру русских композиторов.

С теми же целями он прибегает здесь к драматургическим приемам современного ему музыкального театра: вводит лейтмотивацию для объединения частей цикла, применяет порой типично оперные контрасты, вплоть до противопоставления хоровой массы

symphonischen Werken oder großen Opernszenen gleichkommt.

Der Charakter des lyrischen Bekenntnisses ergibt sich einerseits weitgehend aus dem Rückgriff auf die romanischen Gattungen der Elegie und der „Russischen Lieder“. Dabei ist jedoch zu beachten, dass der Komponist auch rein psychologisch die Ereignisse des Evangeliums oder die symbolischen Hinweise darauf nur im Vergleich mit den Umständen seines eigenen Schicksals begreifen kann. Manchmal gibt es sogar einige Parallelen, die in der Musik zum Ausdruck kommen: Zum Beispiel folgt im abschließenden Teil der Liturgie - dem Chorgebet „Glaubensbekenntnis“ - auf die Worte „und litt...“ ein Zitat aus dem geistlichen Konzert „In Gnaden...“, wo dasselbe musikalische Material den Worten Aljabjews „Du siehst alle meine Sorgen, reiche mir deine helfende Hand und hilf mir in meinen Sorgen und Nöten“ entspricht.

Andererseits bemüht sich Aljabjew mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, den universellen Charakter der in seiner Musik ausgedrückten Gefühle und Gedanken zu verstärken und ihre fast kosmogonische Umfassendheit zu betonen. Mit wahrhaft romantischem Maximalismus wählte er aus der Liturgie des Johannes Chrysostomus ausnahmslos alle für den Chor verwendbaren Texte aus, weshalb sein Werk auch vom Umfang her fast das größte in der gesamten Geschichte der russischen Komponisten ist, die sich diesem Genre zuwenden.

Zum gleichen Zweck greift er hier auf die dramaturgischen Methoden des zeitgenössischen Musiktheaters zurück: er führt eine Leitintonation ein, um die Teile des Zyklus zu vereinen, er verwendet manchmal typisch opernhafte Kontraste, bis hin zur Gegenüberstellung der Chormesse mit

специфично оперному по характеру речитативу солиста (пример 9), а центральный раздел своего произведения — «Символ веры» — в резком противоречии со всеми церковными канонами решает в виде колоссальной по протяженности и как бы театрализованной хоровой баллады.

В целом динамика музыкально-драматургического развития направлена от поначалу внешне сдержанного выражения личных чувств к грандиозному массовому действу почти эпического плана, а затем к объединению личного и внеличного начал в одном из заключительных номеров цикла «Достойно есть».

Очень привлекательны по музыке и одночастные произведения Алябьева, например три Херувимские песни, «Зряще мя безгласна», «Псальма», «Да исправится», «Колесницы гонителя фараона», «Вкусите и идите», «Милость мира» и другие. Самые ранние из них написаны были еще в тобольской ссылке, более поздние — в Коломне осенью и зимой 1842—1843 годов.

Как уже говорилось, духовные сочинения Алябьева не могли быть широко известны в России. И все-таки, судя по исполнительским пометкам в рукописных партитурах, они звучали тогда в каких-то отдельных храмах, скорее всего провинциальных.

Так или иначе они — в противовес усилившемуся в середине XIX столетия вниманию к древнерусским распевам и их обработкам — знаменуют собой развитие принципиально иной, подчеркнута романтической тенденции в духовных жанрах, которая позднее найдет продолжение в аналогичных сочинениях Балакирева, Чайковского, Аренского и ряда других авторов.

dem Rezitativ des Solisten, das in seinem Charakter spezifisch für die Oper ist (Beispiel 9), und der zentrale Abschnitt seines Werkes, das „Glaubensbekenntnis“, ist in scharfem Widerspruch zu allen kirchlichen Kanons in Form einer kolossal langen und gleichsam theatralesierten Chorballede gelöst.

Insgesamt ist die Dynamik der musikalischen und dramaturgischen Entwicklung von einem zunächst äußerlich verhaltenen Ausdruck persönlicher Gefühle über eine grandiose Massenaktion von fast epischem Ausmaß bis hin zur Vereinigung des Persönlichen und Außerpersönlichen in einer der letzten Nummern des Zyklus, „Würdig ist“, gerichtet.

Aljabjews einsätzigte Werke sind auch musikalisch sehr reizvoll, z. B. die drei Cherubischen Lieder, „Sehend, aber stumm“, „Psalm“, „Wandle um“, „Die Wagen des Verfolgers des Pharaos“, „Koste und gehe“, „Die Barmherzigkeit des Friedens“ und andere. Die frühesten von ihnen wurden noch im Exil in Tobolsk geschrieben, die späteren in Kolomna im Herbst und Winter 1842-1843.

Wie bereits erwähnt, können Aljabjews geistliche Kompositionen in Russland nicht sehr bekannt gewesen sein. Nach den Aufführungshinweisen in den Manuskriptpartituren zu urteilen, wurden sie jedoch zu jener Zeit in einzelnen Kirchen, wahrscheinlich in der Provinz, gehört.

Auf die eine oder andere Weise markieren sie - im Gegensatz zur verstärkten Aufmerksamkeit für altrussische Gesänge und ihre Bearbeitungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts - die Entwicklung einer grundlegend anderen, betont romantischen Tendenz in den geistlichen Gattungen, die später in ähnlichen Werken von Balakirew, Tschaikowski, Arenski und einer Reihe

К самому концу жизни Алябьева (около 1850 года) относится его работа над первым в истории отечественной музыки циклом хоров без сопровождения на светские тексты — «Собранием разных русских песен». Как видно даже из самого названия, композитор ориентировался в составлении этого «Собрания» на популярный тогда тип музыкального альбома, хотя в данном случае он остановился на совершенно ином принципе циклического объединения частей, нежели в своих сборниках для голоса с фортепиано.

Предназначая свой хоровой цикл для исполнения на эстраде какого-либо большого концертного зала, Алябьев как бы зафиксировал в закономерности циклического последования частей те традиции, которые исторически сложились и постепенно утвердились в практике проведения утренних или вечерних хоровых концертов. Такого рода концертные собрания открывались обычно пением русского гимна, затем следовали отдельные хоровые сочинения, чередуясь между собой по принципу жанрового контраста или взаимодополнения. В заключение исполнялось хоровое произведение несколько более крупное по форме и желательнее самое впечатляющее с музыкальной точки зрения.

Рассмотрев с этой позиции «Собрание разных русских песен», мы легко обнаружим названные закономерности:

1. «Боже, царя храни» (слова В. А. Жуковского)
2. «Всех цветочков боле» (слова И. И. Дмитриева)
3. «Молитва» (слова Н. М. Языкова)
4. «Песня о добром царе»

anderer Komponisten fortgesetzt werden sollte.

Gegen Ende seines Lebens (um 1850) arbeitete Aljabjew an dem ersten unbegleiteten Chorzyklus zu weltlichen Texten in der Geschichte der russischen Musik - der „Sammlung verschiedener russischer Lieder“. Wie schon aus dem Titel ersichtlich, orientierte sich der Komponist bei der Zusammenstellung dieser „Sammlung“ an dem damals populären Typus des Musikalbums, wobei er sich in diesem Fall für ein ganz anderes Prinzip der zyklischen Vereinigung der Teile entschied als in seinen Sammlungen für Gesang und Klavier.

Als Aljabjew seinen Chorzyklus für die Aufführung auf der Bühne eines großen Konzertsaals konzipierte, war es, als hätte er in der Regelmäßigkeit der zyklischen Abfolge der Teile jene Traditionen festgeschrieben, die sich historisch entwickelt und allmählich in der Praxis der Abhaltung von morgendlichen oder abendlichen Chorkonzerten etabliert hatten. Solche Konzertveranstaltungen wurden in der Regel mit dem Singen einer russischen Hymne eröffnet, gefolgt von einzelnen Chorwerken, die nach dem Prinzip des Gattungskontrasts oder der Komplementarität abgewechselt wurden. Zum Abschluss wurde ein etwas größeres und vorzugsweise das musikalisch eindrucksvollste Chorwerk aufgeführt.

Betrachtet man die „Sammlung verschiedener russischer Lieder“ von diesem Standpunkt aus, so lassen sich die oben erwähnten Regelmäßigkeiten leicht feststellen:

гимн с музыкой Алябьева на мотив народной песни «Слава»
«русская песня»

гимническая элегия

(слова Н. М. Карамзина)	разновидность солдатской песни (о
5. «Застольная песня»	Петре 1)
(слова А. А. Дельвига)	застольная песня
6. «Очи»	
(слова Д. П. Ознобишина)	лирический романс
7. «Соловей»	
(слова А. А. Дельвига)	«русская песня»
8. «Увы, зачем она блистает»	
(слова А. С. Пушкина)	парафраза на музыку вальса
9. «Глазки голубые»	В. Р. Галленберга
(слова неизв. автора)	мазурка
10. «Прощание с соловьем на	
Севере» (слова И. И. Веттера)	парафраза романса «Соловей»
11. «Песня сибирская старика Луки»	
(слова П. П. Ершова)	застольная песня
12. «Охотничья песня»	
(слова В. К. Кюхельбекера)	жанр cacciа
13. «Пела, пела пташечка»	
(слова А. А. Дельвига)	«русская песня»
1. „Gott schütze den Zaren“	Hymne mit Musik von Aljabjew nach
(Text von W. A. Schukowski)	dem Motiv des Volksliedes „Ruhm“
2. „Lieber als alle Blumen“	„Russisches Lied“
(Text von I. I. Dmitrijew)	
3. „Gebet“	hymnische Elegie
(Text von N. M. Jasykow)	
4. „Lied vom guten Zaren“	eine Art Soldatenlied (über Peter den
(Text von N. M. Karamsin)	Großen)
5. „Trinklied“	Trinklied
(Text von A. A. Delwig)	
6. „Augen“	lyrische Romanze
(Text von D. P. Osnobischin)	
7. „Nachtigall“	„Russisches Lied“
(Text von A. A. Delwig)	
8. „Ach, warum glänzt es“	Paraphrase nach der Musik eines
(Worte von A. S. Puschkin)	Walzers von W. R. Gallenberg
9. „Blaue Augen“	Mazurka
(Text von unbekanntem Autor)	
10. „Abschied von der Nachtigall im	eine Paraphrase der Romanze „Die
Norden“ (Text von I. I. Vetter)	Nachtigall“
11. „Lied des sibirischen alten Mannes	Trinklied
Luka“ (Text von P. P. Jerschow)	
12. „Jagdlied“	Genre Caccia
(Text von W. K. Küchelbecker)	
13. „Es sang, es sang ein kleines	„Russisches Lied“
Vögelchen“	
(Text von A. A. Delwig)	

Разножанровость чередования хоров в цикле не требует комментариев. Но, как можно

Die Vielfalt der Gattungen, in denen sich die Chöre im Zyklus abwechseln, bedarf keines Kommentars. Aber wie

заметить, большинство из них являются переложениями романсов самого Алябьева для хорового состава. Между тем художественные принципы и конкретные приемы такого переложения представляют определенный исторический и эстетический интерес ²⁴.

²⁴ Хоры этого цикла, за исключением номеров 1 и 3, были изданы под редакцией Б. В. Доброхотова и Г. В. Киркора с названием «А. Алябьев. Песни для хора без сопровождения» (М.— Л., 1952). Об истории создания алябьевского «Собрания разных русских песен» см.: 108, 219, 220, 309.

В подобного рода работе композитор очень далеко отходит от метода простого приспособления старого музыкального материала к новому составу исполнителей. Он словно заново сочиняет свою же собственную музыку, в результате чего пропадают порой тонкие ритмы и штрихи фортепианной фактуры, зато расширяется арсенал музыкальных приемов, относящихся к области колорита, динамики, тембра, звуковой объемности. Алябьев выразительно противопоставляет друг другу звучание мужских и женских голосов, группы солистов и всей массы хора, мастерски использует приемы усиления или ослабления тесситурного напряжения хорового *crescendo* и *diminuendo*.

В целом по принципам переложения музыки камерно-вокальных сочинений для хора наследие Алябьева составляет интересную и, пожалуй, стилистически наиболее близкую параллель к творчеству его современника — известного тогда немецкого композитора И. Лёве.

Отмечая высокие художественные достоинства алябьевского хорового цикла, следует особо остановиться на

man sehen kann, sind die meisten von ihnen Bearbeitungen von Aljabjews eigenen Romanzen für Chor. Gleichzeitig sind die künstlerischen Prinzipien und spezifischen Techniken solcher Bearbeitungen von einigem historischen und ästhetischen Interesse ²⁴.

²⁴ Die Chöre dieses Zyklus, mit Ausnahme der Nummern 1 und 3, wurden unter der Herausgeberschaft von B. W. Dobrochotow und G. W. Kirkor unter dem Titel „A. Aljabjew Lieder für unbegleiteten Chor“ veröffentlicht (M. - L., 1952). Zur Entstehungsgeschichte von Aljabjews „Sammlung verschiedener russischer Lieder“ siehe: 108, 219, 220, 309.

In dieser Art von Werk bewegt sich der Komponist sehr weit weg von der Methode, altes musikalisches Material einfach an eine neue Besetzung anzupassen. Es ist, als würde er seine eigene Musik neu komponieren, wodurch die manchmal zarten Rhythmen und Striche der Klavierstruktur verschwinden, aber das Arsenal der musikalischen Techniken in Bezug auf Farbe, Dynamik, Klangfarbe und Klangvolumen erweitert wird. Aljabiev kontrastiert ausdrucksvoll den Klang von Männer- und Frauenstimmen, einer Gruppe von Solisten und der gesamten Masse des Chors und setzt meisterhaft die Techniken der Verstärkung oder Abschwächung der tonalen Spannung des chorisches *Crescendos* und *Diminuendos* ein.

Insgesamt bildet Aljabjews Nachlass in Bezug auf die Prinzipien der Bearbeitung von Kammermusik und Vokalwerken für Chor eine interessante und vielleicht stilistisch die engste Parallele zum Werk seines Zeitgenossen - des damals berühmten deutschen Komponisten J. Loewe.

In Anbetracht der hohen künstlerischen Verdienste von Aljabjews Chor-Zyklus ist es notwendig, insbesondere auf

его последней части. Хор «Пела, пела пташечка», помимо замечательной музыки и ее тонкого соответствия стихотворному тексту Дельвига, представляет собой интерес и в жанровом отношении. Отталкиваясь от жанра «русской песни», Алябьев создает здесь едва ли не уникальный образец хорового концерта без сопровождения со светским текстом. Внешне очень простая, но исполненная глубокого чувства тема звучит сначала в гомофонном изложении почти кантового склада, затем проводится в колористически контрастных группах хора, развивается полифонически (вертикально-подвижной контрапункт) и органично подводит к кульминационному заключительному разделу, написанному в форме фуги (пример 10). Правда, композитор мог подсознательно опираться на аналогичные жанровые решения в финалах оратории Дегтярева «Минин и Пожарский» и оперы Глинки «Иван Сусанин». Однако там мы встречаемся с музыкой принципиально иных жанров, с оркестровым сопровождением, а самое главное — с эпической картиной ликования масс народа. Здесь же жанр и форма хорового концерта с финальной фугой выбраны для претворения образа страдающего и бесконечно одинокого человека.

В русской хоровой музыке прием такого парадоксального и одновременно естественного соединения интимной романсовой интонации с ярко полифонизированным драматическим развитием мы встретим позднее в кантатах Танеева.

Почти столь же богато, как вокальная, представлена в наследии Алябьева и камерно-инструментальная музыка. По справедливому заключению О. Е. Левашевой, «ни один доглинкинский

dessen letzten Teil einzugehen. Der Chor „Es sang, es sang ein kleines Vögelchen“ ist neben der wunderbaren Musik und seiner subtilen Entsprechung zu Delwigs poetischem Text auch unter dem Gesichtspunkt der Gattung interessant. Ausgehend von der Gattung des „Russischen Liedes“ schafft Aljabjew hier ein fast einzigartiges Beispiel für ein unbegleitetes Chorkonzert mit einem weltlichen Text. Äußerlich sehr einfach, aber voller tiefem Gefühl, erklingt das Thema zunächst in einer homophonen, fast kantilenischen Anlage, wird dann in koloristisch kontrastierenden Chorgruppen geführt, entwickelt sich polyphon (vertikal-satzartiger Kontrapunkt) und führt organisch zum kulminierenden Schlussteil in Form einer Fuge (Beispiel 10). Zwar könnte der Komponist unbewusst auf ähnliche Gattungslösungen in den Finalen von Degtjarews Oratorium „Minin und Poscharski“ und Glinkas Oper „Iwan Sussanin“ zurückgreifen. Dort treffen wir jedoch auf Musik ganz anderer Gattungen, mit Orchesterbegleitung und vor allem mit einem epischen Bild des Jubels der Volksmassen. Hier hingegen wurden die Gattung und die Form eines Chorkonzerts mit einer Schlussfuge gewählt, um das Bild eines leidenden und unendlich einsamen Menschen zu verwirklichen.

In der russischen Chormusik werden wir eine solche paradoxe und zugleich natürliche Kombination von intimer romantischer Intonation und heller polyphoner dramatischer Entwicklung später in Tanejews Kantaten antreffen.

Fast ebenso reichhaltig wie die Vokalmusik ist in Aljabjews Nachlass die kammermusikalische Instrumentalmusik vertreten. Laut O. J. Lewaschewa hat „kein anderer Vor-Glinka-Komponist der nichtprogrammatischen

композитор не уделял столько внимания непрограммной инструментальной музыке» (140, 300). Действительно, алябьевское наследие в камерно-инструментальных жанрах чрезвычайно объемно, но самое главное, Алябьев делает в данной области своего творчества очень большой шаг вперед по сравнению с предшествующими русскими авторами. Это касается и принципиально нового уровня обобщенности образного мышления, и трактовки сонатного цикла, и приемов развития музыкального материала.

Многочисленные сочинения Алябьева для камерно-инструментальных ансамблей могут быть подразделены на три основные группы: 1) сонаты, трио, квартеты и квинтеты, написанные в форме трех- или четырехчастного сонатного цикла; 2) одночастные произведения в форме сонатного allegro с медленным вступлением, построенные по образцу театральных увертюр, но как бы в миниатюре; 3) вариационные циклы.

Циклические произведения Алябьева почти все имеют выдающуюся художественную ценность и представляют наибольший исторический интерес. Они позволяют также рассмотреть на их примере некоторые важные особенности инструментального стиля композитора.

Превосходным по музыке и мастерским сочинением следует назвать уже 'Первый струнный квартет ми-бемоль мажор, хотя он был начат в 1815 году и является, таким образом, едва ли не самым ранним из дошедших до нас образцов камерно-инструментального творчества Алябьева. Судя по долгому, десятилетнему сроку работы, нескольким авторским редакциям нотного текста и

Instrumentalmusik so viel Aufmerksamkeit geschenkt“ (140, 300). In der Tat ist Aljabjews Vermächtnis im Bereich der kammermusikalischen Gattungen äußerst umfangreich, vor allem aber macht Aljabjew in diesem Bereich seines Schaffens im Vergleich zu früheren russischen Komponisten einen sehr großen Schritt nach vorn. Dies gilt für eine grundlegend neue Ebene der Verallgemeinerung des figurativen Denkens, für die Interpretation des Sonatenzyklus und für die Methoden der Entwicklung des musikalischen Materials.

Aljabjews zahlreiche Werke für kammermusikalische Besetzungen lassen sich in drei Hauptgruppen unterteilen: 1.) Sonaten, Trios, Quartette und Quintette, die in Form eines drei- oder vierteiligen Sonatenzyklus geschrieben sind; 2.) einteilige Werke in Form eines Sonatenallegros mit langsamer Einleitung, nach dem Vorbild von Theaterouvertüren, aber wie in Miniatur; 3.) Variationszyklen.

Aljabjews zyklische Werke sind fast alle von herausragendem künstlerischen Wert und von größtem historischen Interesse. Sie erlauben uns auch, einige wichtige Merkmale des instrumentalen Stils des Komponisten an ihrem Beispiel zu betrachten.

Das erste Streichquartett in Es-Dur ist bereits als musikalisch hervorragendes und meisterhaftes Werk zu bezeichnen, obwohl es erst 1815 begonnen wurde und damit fast das früheste erhaltene Beispiel für Aljabjews kammermusikalisches Schaffen darstellt. Nach der langen, zehnjährigen Entstehungszeit, mehreren Überarbeitungen des Notentextes durch den Autor und dem Programmcharakter der Inschrift auf dem Titelblatt der

программного характера надписи на титульном листе рукописной партитуры — «Критика легка, но искусство трудно. Смело вперед», — композитор сам считал создание этого квартета значительным этапом своего творческого пути. Вероятно, именно в данном произведении сформировались основные художественные принципы его подхода к квартетному жанру, а в некоторой степени—и ко всей сфере камерно-инструментальной музыки. Они заключались прежде всего во взгляде на сонатный цикл как на некую образную целостность, как на строго закономерное последование частей, объединенных развитием общей для них идеи преимущественно романтического плана. Разумеется, для западноевропейских мастеров первой трети XIX века подобный взгляд не вносил чего-либо принципиально нового, однако для представителя сравнительно молодой отечественной композиторской школы такой подход означал весьма существенное достижение.

Динамика музыкальной драматургии в квартетных циклах Алябьева может показаться традиционной, хотя при внимательном рассмотрении — в контексте общеевропейской эволюции этого жанра — обнаруживаются особенности не совсем обычного, но глубоко закономерного и романтического по духу решения. Главные и побочные партии в первых частях образно вовсе не антагонистичны, они, скорее, эмоционально дополняют друг друга, словно различные оттенки выражения одного чувства в поэтическом дружеском послании или любовной серенаде. Однако по мере дальнейшего развития контрасты усиливаются, затем все ярче выступает конфликтное начало. Развертывание формы направлено к финалам, которые в алябьевских

handschriftlichen Partitur – „Kritik ist leicht, aber Kunst ist schwer. Mutig vorwärts“ - betrachtete der Komponist selbst die Entstehung dieses Quartetts als eine bedeutende Etappe auf seinem Schaffensweg. Wahrscheinlich wurden in diesem Werk die grundlegenden künstlerischen Prinzipien seiner Herangehensweise an die Gattung des Quartetts und in gewissem Maße auch an die gesamte Instrumentalkammermusik geformt. Sie bestanden in erster Linie darin, dass er den Sonatenzyklus als eine Art phantasievolle Einheit betrachtete, als eine streng regelmäßige Abfolge von Teilen, die durch die Entwicklung einer ihnen gemeinsamen, vorwiegend romantischen Idee verbunden sind. Für die westeuropäischen Meister des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts bedeutete eine solche Sichtweise natürlich nichts grundlegend Neues, aber für einen Vertreter der relativ jungen russischen Kompositionsschule stellte ein solcher Ansatz eine sehr bedeutende Errungenschaft dar.

Die Dynamik des musikalischen Dramas in Aljabjews Quartett-Zyklen mag traditionell erscheinen, doch bei näherer Betrachtung - im Kontext der gesamteuropäischen Entwicklung dieser Gattung - lassen sich Merkmale einer nicht ganz gewöhnlichen, sondern zutiefst natürlichen und romantischen Lösung erkennen. Die Haupt- und Nebenstimmen im ersten Satz sind keineswegs im übertragenen Sinne antagonistisch; vielmehr ergänzen sie sich emotional, als wären sie verschiedene Ausdrucksschattierungen eines einzigen Gefühls in einer poetischen Freundschaftsbotschaft oder einem Liebesständchen. Im weiteren Verlauf verstärken sich jedoch die Kontraste, und dann tritt der Konflikt immer deutlicher zutage. Die Entfaltung der Form ist auf die Finalsätze gerichtet, die in Aljabjews Quartetten einen

квартетах и по масштабам заметно превосходят любую из предшествующих частей, и в содержательном отношении представляют собой разделы наиболее драматургически насыщенные и остробытийные, иначе говоря — центр тяжести всего цикла.

Выдающимся по художественным качествам примером прямо противоположного драматургического решения в камерно-инструментальном творчестве Алябьева можно назвать его сонату для скрипки и фортепиано ми минор (время сочинения неизвестно), где центр тяжести приходится как раз на ярко конфликтную I часть.

Важную роль в музыкальной драматургии камерно-инструментальных ансамблей играют интонации как инструментального, так и вокального типа. Романсовые интонации, а иногда даже и целые мелодии песен Алябьева вводятся им в чисто инструментальные сочинения. Например, главная тема I части замечательного трио ля минор (около 1833) для скрипки, виолончели и фортепиано сразу вызывает аналогию с жанром элегического романса. Центральная II часть того же трио представляет собой парафразу алябьевской песни «Коварный друг, но сердцу милый».

Использование Алябьевым песенных цитат в его камерно-инструментальных произведениях является обычно лишь одним из художественных средств развития романтического образа, а иногда—и возвращения к традициям программной музыки уже на высшем уровне музыкального мышления. Ярким примером такого рода обобщенной программности служит Третий струнный квартет соль мажор, который относится к числу самых лучших алябьевских сочинений. Цитирование в нем отрывков

deutlich größeren Umfang haben als die vorangegangenen Sätze und inhaltlich die dramaturgisch intensivsten und ereignisreichsten Abschnitte darstellen - also das Gravitationszentrum des gesamten Zyklus.

Ein in künstlerischer Hinsicht herausragendes Beispiel für eine direkt entgegengesetzte dramaturgische Lösung in Aljabjews kammermusikalischem Werk ist seine Sonate für Violine und Klavier in e-Moll (die Entstehungszeit ist unbekannt), in der der Schwerpunkt gerade auf dem stark konfliktreichen ersten Satz liegt.

Sowohl die instrumentale als auch die vokale Intonation spielen eine wichtige Rolle in der musikalischen Dramaturgie der kammermusikalischen Ensembles. Romantische Intonationen und manchmal sogar ganze Melodien von Aljabjews Liedern werden von ihm in rein instrumentale Werke eingeführt. Das Hauptthema des ersten Satzes des bemerkenswerten Trios in a-Moll (um 1833) für Violine, Violoncello und Klavier beispielsweise ruft sofort eine Analogie zur Gattung der elegischen Romanze hervor. Der zentrale zweite Satz desselben Trios ist eine Paraphrase von Aljabjews Lied „Ein verräterischer Freund, aber ein süßes Herz“.

Aljabjews Verwendung von Liedziten in seinen kammermusikalischen Instrumentalwerken ist in der Regel nur eines der künstlerischen Mittel zur Entwicklung des romantischen Bildes und manchmal eine Rückbesinnung auf die Traditionen der Programmmusik auf höchster Ebene des musikalischen Denkens. Ein markantes Beispiel für diese Art von allgemeiner Programmatik ist das Dritte Streichquartett in G-Dur, das zu den schönsten Werken Aljabjews zählt. Das Zitieren von Passagen aus damals berühmten Romanzen und Liedern zwingt dazu, diese im Kontext

известных тогда романсов и песен заставляет переосмысливать их в контексте музыкальной драматургии данного квартетного цикла, но одновременно с тем побуждает слушателей воспринимать самый квартет в контексте всего творчества художника, его музыкального окружения и даже его творческого и жизненного пути.

Впрочем, для исторически объективной оценки алябьевского Третьего квартета необходимо также учитывать, что это сочинение является лишь одним из выдающихся образцов целого направления в развитии камерно-инструментальных жанров той эпохи — направления, которое и в масштабах общеевропейской музыкальной культуры определяло в 1820-х годах особенности психологического восприятия такого рода музыки. В данном случае имеются в виду квартеты романтического стиля с введением цитатного материала из песен, оперных арий, сочинений других жанров, а кроме того — квартеты с программным характером посвящением какому-либо известному композитору или поэту.

В наши дни в этой связи на память приходят в первую очередь камерно-инструментальные ансамбли Шуберта с намеренно акцентированными, либо, напротив, несколько завуалированными цитатами из его оперы «Розамунда», из его песен «Маргарита за прялкой», «Боги Греции», «Девушка и смерть». Между тем именно шубертовских произведений Алябьев, скорее всего, не знал: они еще не были широко известны тогда в России. Однако последнее обстоятельство не имеет существенного значения, поскольку можно назвать достаточно много иных примеров, не столь же хрестоматийных, не шедевров, но все же очень хороших по музыке, а главное — вполне аналогичных по

der musikalischen Dramaturgie dieses Quartett-Zyklus zu überdenken, regt aber gleichzeitig dazu an, das Quartett selbst im Zusammenhang mit dem Gesamtwerk des Künstlers, seinem musikalischen Umfeld und sogar seinem Schaffens- und Lebensweg zu sehen.

Für eine historisch objektive Beurteilung von Aljabjews drittem Quartett muss man jedoch auch berücksichtigen, dass dieses Werk nur eines der herausragenden Beispiele für eine ganze Richtung in der Entwicklung der kammermusikalischen Gattungen jener Epoche ist - eine Richtung, die in den 1820er Jahren selbst im Maßstab der gesamteuropäischen Musikkultur die Besonderheiten der psychologischen Wahrnehmung dieser Art von Musik bestimmte. In diesem Fall handelt es sich um Quartette des romantischen Stils, in die Zitate aus Liedern, Opernarien und Werken anderer Gattungen einfließen, sowie um Quartette mit einer programmatischen Widmung an einen berühmten Komponisten oder Dichter.

In unseren Tagen denkt man in diesem Zusammenhang an Schuberts kammermusikalische Ensembles mit bewusst hervorgehobenen oder, im Gegenteil, etwas verschleierte Zitate aus seiner Oper „Rosamunde“ und aus seinen Liedern „Gretchen am Spinnrade“, „Die Götter Griechenlands“ und „Der Tod und das Mädchen“. Die Werke Schuberts hingegen kannte Aljabjew höchstwahrscheinlich nicht, denn sie waren zu dieser Zeit in Russland noch nicht sehr bekannt. Dieser letzte Umstand ist jedoch von geringer Bedeutung, da wir eine ganze Reihe anderer Beispiele nennen können, die nicht so lehrbuchmäßig sind, keine Meisterwerke, aber dennoch sehr gut in der Musik und, was am wichtigsten ist, ziemlich ähnlich in den

методам цитирования песенных мелодий и по принципам музыкально-драматургического развития. Среди них сочинения Цельтера, Лёве, Фильда и других популярных в ту эпоху во всей Европе авторов.

Для понимания особенностей музыкальной драматургии камерно-инструментальных сочинений 1810—40-х годов значительный интерес представляют те образцы, в которых совокупность средств музыкальной выразительности дополняется, а, точнее говоря, обуславливается посвящением. К кругу произведений такого типа принадлежат, например: вариации ми минор для фортепиано в 4 руки Шуберта, посвященные Бетховену (1818, op. 10; на музыкальную тему, чье создание приписывается королеве Гортензии); его же фантазия фа минор для фортепиано в 4 руки, посвященная Каролине Эстергази (1828, op. 103); Большой дуэт для 2-х фортепиано Мошелеса, посвященный Генделю (ок. 1838, op. 92); струнный квартет ля минор Шумана, посвященный Мендельсону (1842, op. 41) и многое другое. Наиболее близки творческой манере Алябьева по духу, да и по времени сочинения, пожалуй, ранние фортепианные квартеты Мендельсона — фа минор (1823, op. 2, посвященный Цельтеру) и си минор (1824, op. 3, посвященный Гёте).

Названные юношеские произведения Мендельсона Алябьев тоже почти наверняка не мог знать в пору создания Третьего квартета. Однако и здесь невольно возникающая при сравнении параллель говорит о работе художников в русле общей для камерно-инструментальных жанров тех лет стилистической тенденции.

Подчеркнем еще раз: сравнительный анализ произведений самых разных композиторов...от

Methoden der Zitierung von Liedmelodien und in den Prinzipien der musikalischen und dramaturgischen Entwicklung. Darunter befinden sich Werke von Zelter, Loewe, Filde und anderen Autoren, die in dieser Epoche in ganz Europa beliebt waren.

Für das Verständnis der Besonderheiten der musikalischen Dramaturgie kammermusikalischer Werke der 1810er- bis 40er-Jahre sind jene Beispiele von großem Interesse, in denen die Gesamtheit der musikalischen Ausdrucksmittel durch die Widmung ergänzt, genauer gesagt, bedingt wird. Zum Kreis dieser Werke gehören beispielsweise: Variationen in Es-Moll für Klavier zu vier Händen von Schubert, gewidmet Beethoven (1818, op. 10; auf ein musikalische Thema, dessen Entstehung der Königin Hortense zugeschrieben wird); seine Phantasie in F-Moll für Klavier zu vier Händen, gewidmet Karoline Esterházy (1828, op. 103); Großer Duett für zwei Klaviere von Moscheles, gewidmet Händel (um 1838, op. 92); Streichquartett in a-Moll von Schumann, gewidmet Mendelssohn (1842, op. 41) und vieles mehr. Am nächsten stehen der Schaffensart Aljabjews im Geist und auch in der Zeit der Komposition wohl die frühen Klavierquartette Mendelssohns - in f-Moll (1823, op. 2, gewidmet Zelter) und in cis-Moll (1824, op. 3, gewidmet Goethe).

Es ist fast sicher, dass Aljabjew diese jugendlichen Werke Mendelssohns zur Zeit der Komposition des dritten Quartetts nicht gekannt haben kann. Doch auch hier deutet die Parallele, die sich bei dem Vergleich unwillkürlich auftut, darauf hin, dass die Künstler im Einklang mit einer stilistischen Tendenz arbeiteten, die in den kammermusikalischen Gattungen jener Jahre üblich war.

Um es noch einmal zu betonen: eine vergleichende Analyse von Werken verschiedenster Komponisten - von

Шуберта и Мошелеса до Мендельсона и Шумана — убеждает, что в ту эпоху нередко посвящение представляло собой особый тип программы. Рассмотрение в таком аспекте алябьевского Третьего квартета не только подтверждает это общее положение, но и в определенной мере помогает в уточнения, можно сказать даже, в своего рода расшифровке творческого замысла русского автора.

Третий квартет, посвященный близкому другу Алябьева капельмейстеру и композитору Ф. Е. Шольцу, был завершен, как свидетельствует авторская запись на партитуре, 11 декабря 1825 года, когда музыкант уже находился в тюрьме, но еще надеялся на благоприятный поворот событий. Факт посвящения квартета Шольцу, направленность средств музыкальной выразительности к характер песенных и танцевальных цитат — алябьевские романсы, несколько прозрачных намеков на балетную музыку Шольца — все это позволяет предположить, что сквозной идеей сочинения и его обобщенной скрытой программой является тема мужской дружбы и творческого содружества.

Эмоциональный тон квартета сразу же определяет главная партия I части. Будучи инструментальной по своей природе, она вместе с тем воссоздаст настроение задушевной беседы и потому вызывает ассоциацию с жанровой разновидностью истинно дружеской застольной песни пушкинской эпохи. Ее начальный мотив по характеру художественного образа напоминает нам тему дуэта друзей из водевиля Алябьева и Верстовского «Хлопотун»:

Всему на свете мера.
Все «улет жертвой дней,
Но дружбе и мадере
Чем старе, тем вкусней.

Schubert und Moscheles bis hin zu Mendelssohn und Schumann - überzeugt uns davon, dass eine Widmung in jener Epoche oft eine besondere Art von Programm war. Die Betrachtung von Aljabjews Drittem Quartett unter diesem Gesichtspunkt bestätigt nicht nur diese allgemeine Position, sondern hilft auch in gewisser Weise, die schöpferische Absicht des russischen Komponisten zu klären, man könnte sogar sagen, zu entschlüsseln.

Das Dritte Quartett, das Aljabjews engem Freund, dem Kapellmeister und Komponisten F. E. Scholz, gewidmet ist, wurde, wie der Vermerk des Autors in der Partitur bezeugt, am 11. Dezember 1825 vollendet, als der Musiker bereits im Gefängnis saß, aber noch auf eine günstige Wendung der Ereignisse hoffte. Die Tatsache, dass das Quartett Scholz gewidmet ist, die Fokussierung der musikalischen Ausdrucksmittel, die Art der Lied- und Tanzstücke - Aljabjews Romanzen und mehrere durchsichtige Anspielungen auf Scholz' Ballettmusik - all dies deutet darauf hin, dass die übergreifende Idee des Werks und sein allgemeines, verborgenes Programm das Thema der Männerfreundschaft und der kreativen Zusammenarbeit ist.

Der emotionale Ton des Quartetts wird unmittelbar durch den Hauptteil des ersten Satzes bestimmt. Da er instrumentaler Natur ist, stellt er gleichzeitig die Stimmung eines intimen Gesprächs dar und weckt daher Assoziationen zu einem Genretypus des wahrhaft freundschaftlichen Trinkliedes der Puschkinzeit. Sein Anfangsmotiv erinnert an das Thema des Duetts der Freunde aus Aljabjews und Verstowskis Vaudeville „Der Wichtiguer“:

Alles im Leben hat seine Grenzen.
Alles fliegt als Opfer der Tage davon,
Aber Freundschaft und Madeira
Je älter, desto schmackhafter.

Друзей своих держаться,
Винца подчас хлебнуть:
Вот средство наслаждаться
И время обмануть!

Важнейшей, а и своем роде даже уникальной особенностью II части следует назвать сопоставление жанров менуэта (экспозиция и реприза) и мазурки (трио). В квартете тема намеренно несколько угловатого менуэта предвосхищает (характерной синкопой во втором такте) ритм последующей мазурки. Однако подобные жанровые сопоставления еще раньше приобрели в России очень большую популярность, и совсем в иной области музыкального искусства — в балетной музыке, и особенно в балетах с музыкой Шольца, где они применялись обычно для контрастной характеристики танцев «века нынешнего» и «века минувшего». В одном из таких балетов — новогоднем балетном дивертисменте «Святочный вечер» (1823) - друзья-композиторы выступали в качестве соавторов ²⁵.

²⁵ Пример прямого цитирования балетной музыки Шольца мы находим в квартете для четырех флейт Алябьева, главная партия I части которого — это весьма популярный тогда марш (№ 2) из балета «Жоконд» (оркестровые партии хранятся в ЦМБ).

III часть квартета представляет собой небольшой вариационный цикл с четырехкратным проведением мелодии знаменитого алябьевского «Соловья». Сначала эта мелодия звучит в мажоре, словно тяжкое напоминание о неволе. Затем мы слышим ее мажорный вариант, но данный приглушенно, будто образ зыбкой мечты. Таким образом, музыкально-драматургическое развитие художественной, идеи

Seinen Freunden treu bleiben,
Von Zeit zu Zeit Wein trinken:
Das ist die Art, das Leben zu genießen
Und die Zeit zu vergessen!

Das wichtigste und sogar einzigartige Merkmal des zweiten Satzes ist die Gegenüberstellung der beiden Gattungen Menuett (Exposition und Reprise) und Mazurka (Trio). In dem Quartett nimmt das Thema des bewusst etwas kantigen Menuetts (mit einer charakteristischen Synkopierung im zweiten Takt) den Rhythmus der anschließenden Mazurka vorweg. Solche Gattungszusammenstellungen waren in Russland aber schon früher sehr populär geworden, allerdings in einem ganz anderen Bereich der Musikkunst - in der Ballettmusik, und zwar vor allem in Balletten mit Musik von Scholz, wo sie meist dazu dienten, die Tänze des „gegenwärtigen Jahrhunderts“ und des „vergangenen Jahrhunderts“ zu kontrastieren. Bei einem dieser Ballette, dem Silvesterballett-Divertissement „Julabend“ (1823), fungierten die Komponistenfreunde als Koautoren ²⁵.

²⁵ Ein Beispiel für ein direktes Zitat von Scholz' Ballettmusik finden wir in Aljabjews Quartett für vier Flöten, dessen erster Satz im Wesentlichen den damals sehr populären Marsch (Nr. 2) aus dem Ballett „Joconde“ enthält (die Orchesterstimmen sind im ZMB erhalten).

Der dritte Satz des Quartetts ist ein kurzer Variationszyklus mit einer vierfachen Fortführung der Melodie von Aljabjews berühmter „Nachtigall“. Zunächst erklingt diese Melodie in Dur, als ob sie eine schwere Erinnerung an die Gefangenschaft wäre. Dann erklingt ihre Dur-Version, aber gedämpft, als wäre sie ein Bild eines schimmernden Traums. So wird die musikalische und dramaturgische Entwicklung der künstlerischen Idee im Quartett, wie wir

осуществляется в квартете, как мы видим, одновременно в двух планах. Один из них соответствует в общих чертах процессуальному развертыванию сонатно-симфонического четырехчастного цикла — с традиционным последованием сонатного *allegro*, менуэта, медленной части и быстрого энергичного финала. Другой план, ассоциативно дополняя и обогащая первый, вызывает в воображении слушателя аналогии с жанрами, а порой и с конкретной музыкой водевиля, балета, лирического романса, в результате чего каждая из частей приобретает обобщенно-программный смысл — «дружеское обращение», «о друге», «о себе», «о наших судьбах».

Преимущественно эти планы действуют как бы параллельно, взаимно усиливая друг друга, но иногда и отходят от такой параллели, особенно в IV части, где они даже образуют своего рода смысловой перпендикуляр.

У публики современных нам концертных залов музыка финала наверняка вызовет ощущение одной только ничем не омраченной радости и счастья. Почти наглядная картина легкого кружения и упоительного полета создается всеми средствами музыкальной выразительности. Но в 1820-х годах те любители квартетного искусства, для которых предназначал Алябьев свое сочинение, не могли не заметить еще одного важнейшего обстоятельства. Мотив главной партии представляет собой слегка видоизмененную цитату известного тогда алябьевского романса «Вижу, бабочка летает» (пример 7 а, б). Смысловая и эмоциональная кульминация этой песни приходится на слова «Исчерпав в круженье силу, что же бабочка нашла? На терновнике могилу...» — причем в соответственном месте квартета все смычковые инструменты после

sehen können, gleichzeitig in zwei Plänen realisiert. Der eine entspricht im Großen und Ganzen der prozessualen Entfaltung des sonatensymphonischen Viersatz-Zyklus - mit der traditionellen Abfolge von Sonatenallegro, Menuett, langsamem Satz und schnellem, energischem Finale. Der andere Plan, der den ersten assoziativ ergänzt und bereichert, beschwört in der Vorstellung des Hörers Analogien zu den Gattungen und manchmal auch zur konkreten Musik des Vaudeville, des Balletts und der lyrischen Romantik herauf, wodurch jeder der Sätze eine verallgemeinerte programmatische Bedeutung erlangt – „eine freundliche Ansprache“, „über einen Freund“, „über uns selbst“ und „über unsere Schicksale“.

Überwiegend wirken diese Pläne wie parallel und verstärken sich gegenseitig, aber manchmal weichen sie auch von einer solchen Parallele ab, insbesondere im vierten Satz, wo sie sogar eine Art semantische Senkrechte bilden.

Bei den Zuhörern in unseren modernen Konzertsälen wird die Musik des Finales mit Sicherheit allein ein Gefühl von ungetrübter Freude und Glück hervorrufen. Mit allen Mitteln des musikalischen Ausdrucks wird ein geradezu visuelles Bild von lichtwirbelndem und rauschhaftem Flug geschaffen. Doch den Liebhabern der Quartettkunst, für die Aljabjew sein Werk bestimmt hatte, konnte in den 1820er Jahren ein weiterer wichtiger Umstand nicht entgehen. Das Motiv des Hauptteils ist ein leicht abgewandeltes Zitat aus Aljabjews damals berühmter Romanze „Ich sehe einen fliegenden Schmetterling“ (Beispiel 7 a, b). Der semantische und emotionale Höhepunkt dieses Liedes liegt in den Worten „Was fand der Schmetterling, nachdem er seine Kraft im Spinnen erschöpft hatte? Ein Grab in den Dornen...“ - und an der entsprechenden Stelle im Quartett imitieren nach dem Höhepunkt alle

кульминационного нагнетания унисонными форшлагами как бы имитируют удары колокола, возвестившего роковой час (цифра 80 опубликованной партитуры).

Знание контекста — то есть прежде всего романсового творчества композитора и совокупности его жизненных обстоятельств — существенно меняет для слушателей восприятие собственно музыкального текста квартета. Однако дело не только в этом.

Самый характер драматургического соотношения между музыкальным и стихотворным текстами цитируемого романа «Вижу, бабочка летает» вызывает естественную аналогию с песней Шуберта «Форель» и еще целым рядом сходных произведений. Очевидно, что перед нами не столь уж редкий случай, когда важнейшим средством художественного выражения становится именно противоречие между, с одной стороны, ясной для слушателей серьезностью предмета разговора, а с другой стороны, не только его метафорической формой, но и нарочито облегченным тоном якобы беспечного высказывания. В настоящей главе уже шла речь о перенесении в область музыкального искусства типичных приемов школы «легкой поэзии». Здесь на примере квартета мы встречаемся с показательным конкретным проявлением такого влияния. Композиторы и поэты эпохи романтизма — и в их числе Алябьев — представляли в своих сочинениях порой, казалось бы, полярно противоположные по тенденции творческие манеры: как яркие средства гиперболизации эмоций, так и тонкие приемы мнимой маскировки чувств, каковые в глазах современников выступали оттого еще более рельефно²⁶.

Стеининструментен ден Глокеншлаг, дер дие шиксальhafte Stunde einläutet (Abbildung 80 der veröffentlichten Partitur).

Die Kenntnis des Kontextes - also in erster Linie des romantischen Werkes des Komponisten und der Gesamtheit seiner Lebensumstände - verändert die Wahrnehmung des eigentlichen Notentextes des Quartetts für den Hörer erheblich. Doch es ist nicht nur das.

Schon die Art der dramaturgischen Beziehung zwischen dem musikalischen und dem poetischen Text der zitierten Romanze „Ich sehe einen fliegenden Schmetterling“ ruft eine natürliche Analogie zu Schuberts Lied „Die Forelle“ und einer Reihe anderer ähnlicher Werke hervor. Offensichtlich haben wir es mit einem gar nicht so seltenen Fall zu tun, in dem das wichtigste künstlerische Ausdrucksmittel der Widerspruch zwischen dem für die Zuhörer offensichtlichen Ernst des Gesprächsthemas einerseits und der metaphorischen Form, aber auch dem absichtlich erleichterten Ton der vermeintlich unbeschwerten Aussage andererseits ist. Das vorliegende Kapitel hat sich bereits mit der Übertragung der typischen Methoden der Schule der „leichten Poesie“ auf den Bereich der musikalischen Kunst befasst. Hier finden wir eine anschauliche Konkretisierung dieses Einflusses am Beispiel des Quartetts. Die Komponisten und Dichter der Romantik - unter ihnen Aljabjew - präsentierten in ihren Werken mitunter scheinbar gegensätzliche Schaffensweisen: sowohl anschauliche Mittel zur Überhöhung von Emotionen als auch subtile Techniken der imaginären Verschleierung von Gefühlen, die in den Augen der Zeitgenossen noch anschaulicher erschienen²⁶.

²⁶ Об аналогичном явлении в русской литературе см.: 289, 151.

В нотных архивах композитора среди образцов его инструментальной музыки хранится довольно значительное количество таких сочинений, при обращении к которым неизбежно возникает вопрос: представляют они собой только I часть незавершенного либо частично утраченного циклического опуса, или же они принадлежат к числу вполне завершенных одночастных произведений?

В решении такого вопроса применительно к творческому наследию Алябьева определяющим оказывается обычно следующий признак — наличие или отсутствие медленного вступления перед сонатным *allegro*. Подобное вроде бы частное обстоятельство, как правило, отображает собой более существенные факторы ориентации композитора либо на тип броской и яркой театральной увертюры, либо на образцы углубленно-психологических решений в духе бетховенских сонат и симфоний.

Если медленное вступление перед сонатным *allegro* у Алябьева имеется, это практически всегда указывает на одночастную форму, построенную по подобию театральных увертюр. Таков, например, квинтет ми-бемоль мажор для духовых инструментов.

Если медленное вступление отсутствует, это свидетельствует, что решение музыкальной формы предполагалось Алябьевым в виде многоместного сонатно-симфонического цикла, но остальные части были не написаны или впоследствии утеряны. Такова, например, первая и единственная из сохранившихся частей замечательного по музыке фортепианного квинтета ми-бемоль мажор.

²⁶ Zu einem ähnlichen Phänomen in der russischen Literatur siehe: 289, 151.

In den Notenarchiven des Komponisten gibt es unter den Proben seiner Instrumentalmusik eine beträchtliche Anzahl solcher Werke, die unweigerlich die Frage aufwerfen: stellen sie nur den ersten Teil eines unvollendeten oder teilweise verlorenen zyklischen Werkes dar oder gehören sie zu den vollendeten einteiligen Werken?

Bei der Beantwortung dieser Frage in Bezug auf Aljabjews schöpferisches Vermächtnis ist in der Regel das folgende Merkmal entscheidend: das Vorhandensein oder Fehlen einer langsamen Einleitung vor dem Sonatenallegro. Dieser scheinbar private Umstand spiegelt in der Regel die bedeutenderen Faktoren der Orientierung des Komponisten entweder am Typus der eingängigen und lebendigen Theater-Ouvertüre oder an Beispielen tiefenpsychologischer Lösungen im Geiste von Beethovens Sonaten und Sinfonien wider.

Wenn Aljabjew dem Sonatenallegro eine langsame Einleitung voranstellt, deutet dies fast immer auf eine einsätzig Form hin, die nach Art von Theater-Ouvertüren aufgebaut ist. Dies ist zum Beispiel beim Es-Dur-Quintett für Bläser der Fall.

Wenn die langsame Einleitung fehlt, deutet dies darauf hin, dass Aljabjew die musikalische Form als mehrsätzigen sonatensymphonischen Zyklus geplant hatte, die übrigen Teile aber nicht geschrieben wurden oder später verloren gingen. Dies ist zum Beispiel der erste und einzige erhaltene Satz des musikalisch bemerkenswerten Klavierquintetts in Es-Dur.

Вообще при изучении творческого наследия Алябьева выявляется типологически парадоксальная, но исторически естественно объяснимая закономерность: многие его камерно-инструментальные ансамбли могут быть с гораздо большими основаниями отнесены к сфере подлинно симфонического музыкального мышления, нежели те произведения, которые он сам нарекал симфониями.

Оркестровые сочинения композитора при всей их многочисленности, а иногда и представительности наименований, например симфония ми минор, Большая симфония «Прощание с севером» и т. п., имеют все же несколько меньшее историческое значение и художественную ценность. Здесь нередко сказывается их явная предназначенность для исполнения именно в провинции, на местных концертах или просто на балах. В своем большинстве они, независимо от названий, жанрово тяготеют либо к театральным увертюрам, либо к пьесам сугубо прикладного характера — танцам и маршам. Вместе с тем они свидетельствуют об уверенном владении Алябьевым типичными для его эпохи методами оркестрового развития, о неистощимой изобретательности автора и его высокой технике инструментовки. В своей совокупности они помогают существенно, уточнить картину эволюции русской оркестровой музыки приблизительно с 1815 по 1845 год.

Сильные и слабые стороны оркестровой музыки Алябьева особенно наглядно выступают при сравнении с симфоническими произведениями Глинки. Причем, пожалуй, наиболее показательное сопоставление одножанровых сочинений композиторов, а именно — двух симфоний и двух вариационных

Generell zeigt sich bei der Untersuchung von Aljabjews schöpferischem Werk ein typologisch paradoxes, aber historisch natürlich erklärbares Muster: viele seiner kammermusikalischen Ensembles lassen sich mit sehr viel mehr Berechtigung der Sphäre wahrhaft sinfonischen Musikdenkens zuordnen als jene Werke, die er selbst als Sinfonien bezeichnete.

Die Orchesterwerke des Komponisten sind trotz ihrer zahlreichen und manchmal sogar repräsentativen Namen, wie die Symphonie in e-Moll, die Große Symphonie „Abschied vom Norden“ usw., von etwas geringerer historischer Bedeutung und künstlerischem Wert. Das liegt oft daran, dass sie offensichtlich für die Aufführung in der Provinz, bei lokalen Konzerten oder einfach bei Bällen gedacht sind. Unabhängig von ihren Titeln handelt es sich bei ihrer Mehrzahl entweder um Theaterouvertüren oder um Stücke mit reinem Anwendungscharakter - Tänze und Märsche. Gleichzeitig zeugen sie von Aljabjews souveräner Beherrschung der für seine Epoche typischen Methoden der Orchesterentwicklung, vom unerschöpflichen Erfindungsreichtum des Autors und seiner hohen Instrumentationstechnik. Zusammen tragen sie dazu bei, das Bild der Entwicklung der russischen Orchestermusik von etwa 1815 bis 1845 zu verdeutlichen.

Die Stärken und Schwächen von Aljabjews Orchestermusik werden besonders deutlich, wenn man sie mit Glinkas symphonischen Werken vergleicht. Am aufschlussreichsten ist vielleicht der Vergleich der Gattungswerke der beiden Komponisten, nämlich zweier Sinfonien und zweier Variationszyklen über das Thema der „Kamarinskaja“.

циклов с использованием темы «Камаринской».

Обе симфонии сочинялись в начале 1830-х годов: Алябьевым — осенью 1830 года в Тобольске, Глинкой — весной 1834 года в Берлине. Обе принадлежат к весьма популярному тогда типу одночастной увертюры-симфонии с медленным вступлением. Однако сколь различны не только их музыкальное решение, но и самый принцип осмысления жанра!

Алябьев ставил своей задачей, не выходя за рамки концертной увертюры-симфонии, передать художественный образ, очень близкий по драматизму бетховенским произведениям. Он вовсе не стремился воплотить драматическую экспрессию какими-либо средствами национального или тем более народного искусства, довольствуясь стереотипными приемами западноевропейского симфонизма, хотя мотив главной партии все же невольно вобрал в себя и черты русского городского романа. Композитор вполне завершил сочинение и, по всей вероятности, остался им удовлетворен.

Глинка в своем замысле, отталкиваясь от того же самого типа концертной увертюры-симфонии, судя по всему, желал, насколько возможно, приблизиться к концепции, свойственной симфоническому циклу. Кроме того, он сознательно положил в основу тема- тизма мелодии в духе русских народных песен и настойчиво искал пути органичной симфонизации этого музыкального материала. Композитор не завершил сочинение и не был им вполне доволен, поскольку, по его собственным словам, русская тема «была разработана по-немецки» (85, 263).

Действительно, по сравнению с симфонией ми минор Алябьева симфония ре мажор Глинки выглядит стилистически несколько пестро. Но

Beide Sinfonien wurden in den frühen 1830er Jahren komponiert: von Aljabjew im Herbst 1830 in Tobolsk und von Glinka im Frühjahr 1834 in Berlin. Beide gehören zum damals sehr beliebten Typus der einsätzigen Overtürensymphonie mit langsamer Einleitung. Doch wie unterschiedlich ist nicht nur ihre musikalische Lösung, sondern auch das eigentliche Prinzip des Verständnisses der Gattung!

Aljabjew machte es sich zur Aufgabe, ohne den Rahmen der Konzert-Overtüren-Symphonie zu sprengen, ein künstlerisches Bild zu vermitteln, das den Werken Beethovens in dramatischer Hinsicht sehr nahe kommt. Er versuchte keineswegs, den dramatischen Ausdruck mit Mitteln der nationalen oder gar volkstümlichen Kunst zu verkörpern, sondern begnügte sich mit den stereotypen Techniken des westeuropäischen Symphonismus, obwohl das Motiv des Hauptteils unbewusst Züge der russischen Stadtramantik aufnahm. Der Komponist hatte das Werk fertiggestellt und war wahrscheinlich zufrieden damit.

Glinkas Idee, die auf dem gleichen Typus der Konzert-Overtüre-Symphonie basiert, scheint dem Konzept eines symphonischen Zyklus so nahe wie möglich kommen zu wollen. Darüber hinaus legte er dem Thema bewusst Melodien im Geiste russischer Volkslieder zugrunde und suchte beharrlich nach Möglichkeiten, dieses musikalische Material organisch zu sinfonieren. Der Komponist vollendete das Werk nicht und war nicht ganz zufrieden damit, weil das russische Thema nach seinen eigenen Worten „auf deutsche Weise entwickelt wurde“ (85, 263).

In der Tat wirkt Glinkas D-Dur-Sinfonie im Vergleich zu Aljabjews e-Moll-Sinfonie stilistisch etwas kunterbunt. Aber Glinkas Werk stellt selbst auf der

глинкинское произведение представляет собой определенный шаг вперед даже в масштабе общеевропейского развития искусства, между тем как алябьевское сочинение при всех его несомненных достоинствах относится все же к ряду вторичных и по языку и по художественной идее.

Другой пример — оркестровые сочинения с варьированием мотива «Камаринской» — дает нам картину внешне обратного соотношения, когда Глинка завершил свое знаменитое произведение, а Алябьев оставил его незавершенным. Но, независимо от этого обстоятельства, чрезвычайно интересно и показательное глубокое внутреннее различие их творческих решений при общей исходной идее — сопоставление в вариациях медленной и быстрой русских народных песен.

Глинка, как известно, вначале резко акцентирует жанровый контраст двух крестьянских песен и затем в процессе развертывания формы двойных вариаций незаметно сближает народные темы вплоть до неожиданного, но продуманно подготовленного перехода одной в другую.

Алябьев в своей Интродукции и теме с вариациями для скрипки с оркестром придерживается формы простых вариаций, в рамках которых он постепенно видоизменяет мотив песни «Взвейся выше, понесися, сизый голубочек», а в заключительной, седьмой вариации (от нее в архиве композитора сохранились лишь начальные такты) с эффектом использует прием тематической модуляции с превращением первоначальной темы в мотив «Камаринской».

Время работы Алябьева над Интродукцией нам неизвестно. Оно может быть определено косвенно, на основании стилистического анализа,

Skala der gesamteuropäischen Kunstentwicklung einen eindeutigen Fortschritt dar, während Aljabjews Werk trotz seiner unbestrittenen Verdienste sowohl sprachlich als auch von der künstlerischen Idee her zu einer Reihe von Nebenwerken gehört.

Ein anderes Beispiel - Orchesterkompositionen mit Variationen des „Kamarinskaja“-Motivs - gibt uns ein Bild von einer äußerlich gegensätzlichen Beziehung, als Glinka sein berühmtes Werk vollendete und Aljabjew es unvollendet ließ. Aber unabhängig von diesem Umstand ist es äußerst interessant und aufschlussreich, den tiefgreifenden inneren Unterschied in ihren schöpferischen Lösungen mit einer gemeinsamen Ausgangsidee - einem Vergleich von Variationen über langsame und schnelle russische Volkslieder - zu erkennen.

Glinka hebt bekanntlich zunächst den Gattungskontrast zwischen den beiden Bauernliedern scharf hervor und nähert dann im Zuge der Entwicklung der Form der Doppelvariationen die volkstümlichen Themen unmerklich an, bis hin zu einem unerwarteten, aber durchdachten Übergang von einem zum anderen.

In der Einleitung und dem Thema mit Variationen für Violine und Orchester hält Aljabjew sich an die Form der einfachen Variationen, in denen er das Motiv des Liedes „Schwing dich höher, fliege, blauer Täuberich“ allmählich abwandelt, und in der abschließenden siebten Variation (von der nur die ersten Takte im Archiv des Komponisten erhalten sind) setzt er die Technik der thematischen Modulation wirkungsvoll ein, indem er das ursprüngliche Thema in das Motiv der „Kamarinskaja“ verwandelt.

Die Zeit, in der Aljabjew an der Einleitung gearbeitet hat, ist uns nicht bekannt. Sie lässt sich indirekt anhand einer stilistischen Analyse und der

а также следующего соображения: по-видимому, композитор прервал сочинение, узнав около 1848 года об аналогичном произведении Глинки. И все же в любом случае сама близость их замыслов, возникших явно независимо друг от друга, свидетельствует о том, что такого рода идея буквально носилась тогда в воздухе.

4.

В отличие от романсов и камерно-инструментальных ансамблей алябьевские произведения в театральном жанре почти не изучены и даже за единичными исключениями не опубликованы. Между тем наследие композитора в данной жанровой сфере чрезвычайно объемно. Оно представляет значительную художественную ценность и раскрывает перед нами процесс эволюции русского музыкального театра 1820—40-х годов со стороны сейчас малоизвестной, но очень характерной для своей эпохи. Оно находится в тесной связи и в сложном соотношении с музыкой камерно-вокальной и инструментальной и потому при сравнительном анализе разножанровых сочинений помогает выявить существенные свойства композиторской техники Алябьева, позволяет составить более глубокое и объективное суждение о его стиле и творческом методе. То, что в камерных жанрах — романсах и квартетах — нередко дается едва заметным намеком (впрочем, весьма прозрачным для алябьевских современников), в театральных произведениях в соответствии с их эстетикой публичного зрелища приобретает вид ярко выраженный, а порой и нарочито подчеркнутый. В равной мере относится это к

следующей Überlegung bestimmen: offenbar unterbrach der Komponist das Werk, als er um 1848 von Glinkas ähnlichem Werk erfuhr. Auf jeden Fall zeugt die Nähe der scheinbar unabhängig voneinander entstandenen Ideen davon, dass diese Art von Idee damals buchstäblich in der Luft lag.

4.

Im Gegensatz zu den Romanzen und den kammermusikalischen Ensembles sind Aljabjews Werke im Bereich des Theaters kaum erforscht und, von wenigen Ausnahmen abgesehen, auch nicht veröffentlicht worden. Dabei ist der Nachlass des Komponisten auf diesem Gebiet äußerst umfangreich. Er ist von beträchtlichem künstlerischem Wert und offenbart uns den Entwicklungsprozess des russischen Musiktheaters der 1820-40er Jahre von einer heute wenig bekannten, aber für diese Epoche sehr charakteristischen Seite. Es steht in engem Zusammenhang und in komplexer Wechselbeziehung mit der kammermusikalischen Vokal- und Instrumentalmusik, weshalb eine vergleichende Analyse der verschiedenen WerkGattungen dazu beiträgt, die wesentlichen Eigenschaften von Aljabjews Kompositionstechnik aufzudecken und eine tiefere und objektivere Beurteilung seines Stils und seiner Schaffensmethode zu ermöglichen. Was in den kammermusikalischen Gattungen - Romanzen und Quartetten - oft nur angedeutet wird (für Aljabjews Zeitgenossen jedoch durchaus durchschaubar), nimmt in den Theaterwerken entsprechend ihrer Ästhetik des öffentlichen Schauspiels eine ausgeprägte und manchmal bewusst betonte Form an. Dies gilt gleichermaßen für Vaudevilles,

водевилям, к (мелодрамам, к музыке для драматических, балетных и оперных спектаклей.

Если начинать рассмотрение алябьевской музыки для театра с сочинений, имевших наиболее длительную сценическую жизнь, наиболее популярных тогда и наиболее многочисленных в его творчестве, то здесь на первый план вне всякой конкуренции выйдет жанр водевиля.

Список водевильных пьес с музыкальными номерами Алябьева насчитывает 23 наименования²⁷.

²⁷ Оперы-водевили: 1822 — «Новая шалость, или Театральное сражение»; 1824 — «Забавы калифа, или Шутки на один сутки»; 1824 — «Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье»; 1824 — «Хлопотун, или Дело мастера боится»; 1825 — «Встреча дилижансов» (из 15 номеров 10 — Алябьева); 1825 — «Три десятки, или Новое двухдневное приключение»; 1827 — «Две записки, или Без вины виноват»; 1827 — «Пастушка, старушка, волшебница, или Что нравится женщинам»; 1827 — «Молодая мать и любовник в 48 лет, или Домашний спектакль»; 1827 — «Лучший день в жизни, или Урок богатым женихам»; 1827 — «Редкая насмешница, или Муж по завещанию»; 1831—«Старый гусар, или Пажи Фридриха II»; 1836 — «Новый Парис». Комедии-водевили: 1823 — «Деревенский философ» (увертюра н 16 номеров); 1823 — «Медведь н паша» (аранжировка популярных мелодий); 1824 — «Путешествующая танцовщица, или Три сестры-невесты»; 1824 — «Проситель»; 1826 — «Утро и вечер, или Ветер переменился»; 1827 — «Моя жена выходит замуж» (увертюра и 5 номеров); 1827 — «Нераздельные, или Новое средство платить долги»; 1830 — «Муж и жена»; 1835 — «Иван Савельич»

Melodramen und Musik für Schauspiel-, Ballett- und Opernaufführungen.

Beginnt man die Betrachtung von Aljabjews Theatermusik mit den Werken, die am längsten auf der Bühne standen, zu seiner Zeit am populärsten waren und am zahlreichsten in seinem Oeuvre vertreten sind, so rückt das Genre des Vaudevilles unübertroffen in den Vordergrund.

Die Liste der Vaudevillestücke mit Musiknummern von Aljabjew umfasst insgesamt 23 Titel²⁷.

²⁷ Vaudeville-Opern: 1822: „Neue Schelmerei oder Theaterschlacht“; 1824: „Der Spaß des Kalifen, oder Witze für einen Tag“; 1824: „Lehrer und Schüler, oder Kater nach fremder Feier“; 1824: „Der Wichtigtuer oder Das Werk lobt den Meister“; 1825: „Begegnung der Postkutschen“ (von 15 Nummern 10 von Aljabjew); 1825: „Drei Dutzend, oder Neues zweitägiges Abenteuer“; 1827: „Zwei Briefe, oder Unschuldig schuldig“; 1827: „Die Hirtin, die alte Frau, die Zauberin, oder Was Frauen gefällt“; 1827: „Junge Mutter und Liebhaber im Alter von 48 Jahren, oder Hausaufführung“; 1827: „Der beste Tag im Leben, oder Unterricht für reiche Bräutigame“; 1827: „Die seltene Spötterin, oder Der Ehemann per Testament“; 1831: „Der alte Husar, oder Die Pagen Friedrichs II.“; 1836: „Neu-Paris“. Komödien- Vaudevilles: 1823: „Der ländliche Philosoph“ (Ouvertüre und 16 Nummern); 1823: „Der Bär und der Pascha“ (Arrangement beliebter Melodien); 1824: „Die reisende Tänzerin, oder Drei Schwestern-Bräute“; 1824: „Der Bittsteller“; 1826: „Morgen und Abend, oder Der Wind hat sich gedreht“; 1827: „Meine Frau heiratet“ (Ouvertüre und 5 Nummern); 1827: „Die Unzertrennlichen, oder Ein neues Mittel, Schulden zu bezahlen“; 1830: „Mann und Frau“; 1835: „Iwan Sawelitsch“ (Ouvertüre); 1835: „Bestraft für Betrug“

(увертюра); 1835 — «Наказанный за обман» (курсивом даны те четыре случая, когда Алябьев выступал без соавтора).

Большинство из них — 13 — принадлежат опере-водевилю, причем и в тех и в других случаях количество алябьевских номеров весьма велико и, как правило, превышает число номеров других композиторов.

Многие из этих водевилей шли в столичных и провинциальных театрах до середины XIX века, однако алябьевская музыка звучала на театральных сценах и гораздо позднее, поскольку арии и куплеты по характерной для водевильного жанра традиции еще долгое время переносились капельмейстерами из одной пьесы в другую.

Как известно, роль водевильного жанра в развитии отечественного музыкального искусства времени Алябьева и Берстовского была весьма заметной и разнообразной, что находит полное подтверждение и в собственно алябьевском творчестве. С одной стороны, его яркие по музыке увертюры к водевилям — общим числом свыше десяти — явились новым и немаловажным этапом в освоении русской композиторской школой крупных оркестрово-симфонических форм²⁸.

²⁸ Пять лучших увертюры отредактированы Т. С. Крунтяевой и опубликованы в изд.: Алябьев А. Увертюры к операм и водевилям. Л., 1976.

С другой стороны, его куплеты, арии и вокальные ансамбли опосредованно повлияли на жанр романса, расширив круг поэтических образов и обогатив арсенал средств художественной выразительности. Многие характерные прежде всего для

(In Klammern sind die vier Fälle angegeben, in denen Aljabjew ohne Co-Autor auftrat.)

Die meisten von ihnen - 13 - gehören zur Vaudeville-Oper, und in beiden Fällen ist die Zahl der Nummern von Aljabjew sehr groß und übersteigt in der Regel die Zahl der Nummern anderer Komponisten.

Viele dieser Vaudevilles wurden bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Großstadt- und Provinztheatern aufgeführt, aber Aljabjews Musik wurde erst viel später auf Theaterbühnen gespielt, da Arien und Couplets von Kapellmeistern lange Zeit von einem Stück in ein anderes übertragen wurden, wie es für das Genre des Vaudeville charakteristisch war.

Bekanntlich spielte das Genre des Vaudevilles in der Entwicklung der russischen Musikkunst zur Zeit Aljabjews und Berstowskis eine herausragende und vielfältige Rolle, was sich in Aljabjews eigenem Werk voll bestätigt. Einerseits stellten seine musikalisch lebendigen Overtüren zu Vaudevilles - insgesamt über zehn - eine neue und wichtige Etappe in der Beherrschung großer orchestraler und symphonischer Formen durch die russische Komponistenschule dar²⁸.

²⁸ Die fünf besten Overtüren wurden von T. S. Kruntjajewa herausgegeben und veröffentlicht in: Aljabjew A. Overtüren zu Opern und Vaudevilles. L., 1976.

Andererseits beeinflussten seine Couplets, Arien und Vokalensembles indirekt das Genre der Romantik, indem sie die Palette der poetischen Bilder erweiterten und das Arsenal der künstlerischen Ausdrucksmittel bereicherten. Viele Merkmale, die vor

водевильных куплетов признаки — прямое и вместе с тем лукавое обращение певца к слушателям, смешение утрированно возвышенного тона с приземленно бытовым сюжетом, акцентное выделение повторяющегося каламбура или иного ключевого словосочетания, иногда шутовское и словно бы случайное введение социальной тематики, желание заинтриговать собеседника загадкой, которая разъясняется лишь в самом конце, — эти приемы не только проникают в область камерно-вокальной лирики, но и определяют подчас драматургическую сущность таких алябьевских песен, как «Совет», «Дедушка», «Солома», «Талисман», «Выбор жены», «Почтальон». Группа названных романсов находит показательную аналогию в поэзии той же эпохи, например в известных стихотворениях «Фонарики-сударики» И. П. Мятлева, «Русский бог» и «Давным-давно» П. А. Вяземского:

Давно ли ум с фортуной в споре,
А глупость счастья зерно?
Давно ли искренним быть — горе,
Давно ли честным быть смешно?
Давно ль тридцатый год Изоре?
Давным-давно...

Давно ль знак чести на позорном
Лишь только яркое пятно,
Давно ль на воздухе придворном
Вдруг и тепло, и студено,
И держат правду в теле черном?
Давным-давно.

Кроме того, музыкальная драматургия и структура русского водевиля в определенном смысле оказали влияние на драматургию и структуру русской романтической оперы второй половины 1820—30-х годов (см.: 96).

И все же значение водевиля еще не в полной мере раскрыто литературоведением и музыковедением, причем неполнота исследования относится к самому эстетическому феномену этого общеевропейского явления культуры.

алем für Varieté-Koppelgesänge charakteristisch sind - direkte und zugleich verschmitzte Ansprache des Sängers an das Publikum, Vermischung eines übertrieben erhabenen Tons mit einer bodenständigen Alltagshandlung, Betonung eines wiederkehrenden Wortspiels oder einer anderen Schlüsselwortkombination, manchmal humorvolle und gleichsam zufällige Einführung sozialer Themen, das Bestreben, den Gesprächspartner mit einem Rätsel zu verblüffen, das erst ganz zum Schluss aufgeklärt wird - diese Techniken durchdringen nicht nur den Bereich der kammermusikalischen Lyrik, sondern bestimmen mitunter auch das dramaturgische Wesen solcher Aljabjew-Lieder wie „Der Rat“, „Großvater“, „Strohalm“, „Talisman“, „Die Wahl der Frau“ und „Der Postbote“. Eine Gruppe der oben genannten Romanzen findet eine treffende Entsprechung in der Poesie derselben Epoche, zum Beispiel in den berühmten Gedichten „Laternen-Schiffchen“ von I. P. Mjatlew, „Russischer Gott“ und „Vor langer Zeit“ von P. A. Wjasemski:

Ist der Verstand mit dem Glück zerstritten,
Und die Dummheit das Glückskorn?
Ist es lange her, dass es eine Qual ist, aufrichtig zu sein,
Ist es lange her, dass es lächerlich ist, ehrlich zu sein?
Ist es lange her, dass Izora 30 Jahre alt wurde?
Lange her...

Ist das Zeichen der Ehre auf dem Schandbaren
nur ein helles Fleckchen?
Ist es lange her, dass die Luft am Hof
plötzlich warm und kalt ist?
Und halten sie die Wahrheit im schwarzen Körper?
Lange her.

Darüber hinaus beeinflusste die musikalische Dramaturgie und Struktur des russischen Vaudevilles in gewisser Weise die Dramaturgie und Struktur der russischen romantischen Oper in der zweiten Hälfte der 1820er und 30er Jahre (siehe: 96).

Dennoch ist die Bedeutung des Vaudevilles von der Literatur- und Musikwissenschaft noch nicht vollständig erschlossen worden, und die Unvollständigkeit der Untersuchung bezieht sich auf das ästhetische Phänomen dieser gesamteuropäischen

Поставленный рядом с комедией или оперой той же эпохи, водевиль всегда проигрывает им как по глубине отображения действительности, так и по разнообразию художественных средств. Музыкальные номера водевилей — куплеты — могут выглядеть, на первый взгляд, особенно простыми и даже наивными и потому не требующими специального изучения. Однако в интересующем нас ракурсе здесь неизбежно возникает принципиальный вопрос: что же привлекло тогда очень многих выдающихся поэтов, драматургов, композиторов России к столь легковесному, казалось бы, жанру и какое именно качество отличает, например, комическую оперу от оперы-водевиля?

Творчество Алябьева дает благодатный материал для постановки и частичного разрешения этой проблемы.

В январе 1822 года композитор завершил свою комическую оперу «Лунная ночь, или Домовые» на либретто П. Н. Арапова и П. А. Муханова. Сюжет этого произведения, заимствованный из французской пьесы, вроде бы очень близок к водевильному: трое молодых людей — гусар, студент и чиновник — ухаживают за тремя девушками — дочерьми отставного военного и их служанкой и, желая добиться согласия родителей своих возлюбленных на свадьбу, переодеваются под вечер в маскарадные костюмы привидений и устраивают веселый и суматошный розыгрыш, который после нескольких непредвиденных поворотов фабулы приводит все же к изначально ожидаемому благополучному концу. Уже увертюра по эмоциональному строю, по характеру тематизма, по составу оркестра и методам оркестрового развития решительно во всем сходна с алябьевскими

Kulturerscheinung selbst. Gegenüber der Komödie oder der Oper derselben Epoche ist das Vaudeville sowohl in der Tiefe der Wirklichkeitsdarstellung als auch in der Vielfalt der künstlerischen Mittel stets unterlegen. Musikalische Nummern der Vaudeville - Verse - mögen auf den ersten Blick besonders einfach und sogar naiv erscheinen und bedürfen daher keiner besonderen Untersuchung. Aber aus der Perspektive, die uns hier interessiert, stellt sich unweigerlich eine grundsätzliche Frage: was hat so viele herausragende Dichter, Dramatiker und Komponisten Russlands zu einem so leichtgewichtigen, wie es scheint, Genre hingezogen, und was ist die Qualität, die z.B. die komische Oper von der Vaudeville-Oper unterscheidet?

Aljabjews Werk bietet fruchtbares Material, um diese Frage zu stellen und teilweise zu lösen.

Im Januar 1822 vollendete der Komponist seine komische Oper „Mondscheinnacht oder Hausgeister“ nach einem Libretto von P. N. Arapow und P. A. Muchanow. Die Handlung dieses einem französischen Theaterstück entlehnten Werks scheint dem Vaudeville sehr nahe zu sein: drei junge Männer - ein Husar, ein Student und ein Beamter - werben um drei Mädchen - die Töchter eines pensionierten Militäroffiziers und deren Dienstmädchen - und um die Zustimmung der Eltern ihrer Geliebten für die Hochzeit zu erhalten, verkleiden sie sich abends in Geisterkostümen und inszenieren einen lustigen und verzweifelten Streich, der nach einigen unvorhergesehenen Wendungen in der Handlung zu dem zunächst erwarteten Happy End führt. Die Ouvertüre ähnelt Aljabjews Vaudeville-Ouvertüren bereits in ihrer emotionalen Struktur, in der Art der Thematik, in der Zusammensetzung des Orchesters und in den Methoden der orchestralen Durchführung. Ebenso

водевильными увертюрами. Равным образом типичные признаки водевильного жанра заметны и в музыкально незамысловатой, хотя и тонкой обрисовке характеров действующих лиц, и в куплетной форме большинства сольных номеров, и в принципе соотношения комедийных разговорных диалогов с шутливо-лирическими ариями, и даже в общем объеме музыкального материала, каковой в целом лишь немногим превышает объем партитуры, например, «Деревенского философа» Алябьева. И тем не менее «Лунную ночь» никак нельзя назвать оперой-водевилем. При знакомстве с ее текстом и музыкой мы отчетливо ощущаем, что в ней отсутствует некий жанровый стержень — какое-то главнейшее качество, определяющее самый дух водевиля²⁹.

²⁹ Рукописная партитура оперы «Лунная ночь» хранится в ГЦММК. ф. 40, ед. хр. 375 (увертюра, антракт к II действию и 16 вокальных номеров без текста разговорных диалогов), рукописный текст либретто—в ЦТБ (Ленинград). Четыре вокальных номера опубликованы в переложении для пения с фортепиано Т. С. Крунтпевой в изд.: Алябьев А. Арии и дуэты из опер и водевилей. Л., 1979.

Это качество удастся выявить, сравнивая комическую оперу Алябьева с теми водевилями и операми-водевилями, для которых он один или же в соавторстве с другими композиторами писал музыку.

Будучи по своим корням и драматургическому типу яркой и самостоятельной разновидностью комедии положений, водевиль развил и вывел на передний план характерно театральные принципы. Назовем их условиями игры. Разумеется, для

sind die typischen Merkmale des Vaudeville-Genres in der musikalisch unkomplizierten, wenn auch subtilen Darstellung der Charaktere der Schauspieler, in der Versform der meisten Solonummern, im Prinzip der Korrelation von komischen Konversationsdialogen mit humorvollen und lyrischen Arien und sogar im Gesamtvolumen des musikalischen Materials zu erkennen, das im Allgemeinen nur geringfügig größer ist als die Partitur von z. B. Aljabjews „Der Dorfphilosoph“. Und doch kann man die Mondscheinnacht keineswegs als Opernvaudeville bezeichnen. Wenn wir uns mit seinem Text und seiner Musik vertraut machen, spüren wir deutlich, dass ihm ein gewisser Dreh- und Angelpunkt des Genres fehlt - eine wesentliche Eigenschaft, die den Geist des Vaudevilles ausmacht²⁹.

²⁹ Die handschriftliche Partitur der Oper „Mondscheinnacht“ wird im Staatlichen Zentrum für Musik aufbewahrt. Inventarnr. 40, Bestandseinheit 375 (Ouvertüre, Zwischenspiel zum zweiten Akt und 16 Gesangsnummern ohne den Text der gesprochenen Dialoge), der handschriftliche Text des Librettos befindet sich im ZTB (Leningrad). Vier Gesangsnummern wurden in einer Bearbeitung für Gesang mit Klavier von T. S. Kruntpewa in der Ausgabe: Aljabjew A. Arien und Duette aus Opern und Vaudevilles veröffentlicht. L., 1979.

Diese Qualität wird deutlich, wenn man Aljabjews komische Oper mit jenen Vaudevilles und Vaudeville-Opern vergleicht, für die er allein oder in Zusammenarbeit mit anderen Komponisten Musik geschrieben hat.

Das Vaudeville, das von seinen Wurzeln und seiner dramaturgischen Art her eine heitere und unabhängige Art von Situationskomik ist, hat die für das Theater charakteristischen Prinzipien entwickelt und in den Vordergrund gestellt. Nennen wir sie die

любого из сценических жанров — для трагедии, фарса, мелодрамы, балета, оперы мы обязательно найдем контекстуальную эстетическую систему, вне которой невозможно их художественное восприятие. Однако такие системы складывались постепенно, в процессе исторической эволюции искусства и культуры. А в водевиле «условия игры» задавались самими авторами согласно их замыслу и для каждой Новой пьесы заново.

Таким образом, «условия игры» становятся даже для одного водевильного жанра фактором не константным, а переменным. Более того, в пределах одной пьесы каждый ее персонаж находится в рамках своих собственных «условий игры» и в первую очередь руководствуется ими в размышлениях, решениях и поступках, иногда даже вопреки всякой логике и самой сценической ситуации. Подобный водевильный персонаж — это не есть традиционное амплу профессионального театра. Это и не маска лицедея театра народного. Тип водевильного героя по драматургической функции двойствен: исполняющий его роль актер непрерывно балансирует между театром переживания и театром представления, он то полностью сливается со своим образом, то отделяется от него, подшучивая над ним или сострадая ему вместе со зрителями и слушателями.

Кстати сказать, именно отсутствие названных выше качеств и не позволяет отнести «Лунную ночь» Алябьева к группе оперводевилей. В «Лунной ночи» помимо обычного мастерства композитора в музыкальной характеристике персонажей, в передаче целого спектра тонов и полутонов их эмоциональных состояний мы встретим и воистину водевильную легкость преподнесения

Bedingungen des Spiels. Natürlich gibt es für jede Bühnengattung - für Tragödie, Posse, Melodrama, Ballett, Oper - ein kontextuelles ästhetisches System, außerhalb dessen ihre künstlerische Wahrnehmung unmöglich ist. Solche Systeme bildeten sich jedoch allmählich im Laufe der historischen Entwicklung von Kunst und Kultur heraus. Im Vaudeville wurden die „Spielbedingungen“ von den Autoren selbst nach ihren Vorstellungen und für jedes neue Stück neu festgelegt.

So werden die „Spielbedingungen“ selbst für ein einzelnes Vaudeville-Genre eher zu einem variablen als zu einem konstanten Faktor. Darüber hinaus befindet sich jede Figur innerhalb eines Stücks in ihren eigenen „Spielbedingungen“ und lässt sich in ihrem Denken, ihren Entscheidungen und ihren Handlungen in erster Linie von ihnen leiten, manchmal sogar gegen jede Logik und gegen die Bühnensituation selbst. Eine solche Vaudeville-Figur ist keine traditionelle Rolle des professionellen Theaters. Sie ist nicht die Maske des Gesichtes des Volkstheaters. Der Typus der Vaudeville-Figur hat eine doppelte dramaturgische Funktion: der Schauspieler, der seine Rolle spielt, balanciert ständig zwischen dem Theater der Erfahrung und dem Theater der Aufführung, er verschmilzt völlig mit seinem Ebenbild oder trennt sich von ihm, macht sich über ihn lustig oder empfindet mit ihm Mitleid, zusammen mit den Zuschauern und Zuhörern.

Übrigens ist es gerade das Fehlen der oben genannten Eigenschaften, das es unmöglich macht, Aljabjews „Mondscheinnacht“ als Vaudeville-Oper zu klassifizieren. In der „Mondscheinnacht“ finden wir neben dem üblichen Geschick des Komponisten bei der musikalischen Charakterisierung der Figuren und der Vermittlung des gesamten Spektrums von Tönen und Halbtönen ihrer Gefühlszustände auch eine wahrhaft

музыкального материала, но «условия игры» здесь совсем не водевильные, а самые типичные, даже стереотипные для жанра комической оперы, да и развитие художественных образов и сюжета осуществляется совершенно независимо от зрительного зала, без оглядки на публику.

Напротив, в комедиях-водевилях и особенно в операх-водевилях алябьевская музыка почти теми же самыми средствами художественной выразительности создает атмосферу именно водевильного спектакля. Организуя драматургию и структуру произведения, она неизменно выполняет две противоположно направленные, и взаимоуравновешивающие драматургические функции. Куплеты, арии, вокальные ансамбли, хоры, инструментальные интермедии и танцы здесь как бы вдвойне действенны, причем речь идет о действенности принципиально разного качества и различной ориентации: в одних случаях музыкальные номера углубляют действие, происходящее на сцене, усиливая для зрительного зала иллюзию психологической достоверности; в других случаях музыкальные номера откровенно направляют действие со сцены в зрительный зал, обнажая условную природу театрального искусства. Нередко эти вроде бы несовместимые тенденции тем не менее перекрещиваются и даже парадоксально объединяются в одном водевильном номере.

Пожалуй, лучшим и художественно самым совершенным примером— шедевром в своем жанре, где к тому же особенно наглядно выявляются типично водевильные закономерности, — следует назвать знаменитую оперу-водевиль

vaudevillianische Leichtigkeit der Präsentation des musikalischen Materials, aber die „Spielbedingungen“ sind hier überhaupt nicht vaudevillianisch, sondern die typischsten, sogar stereotypischsten für das Genre der komischen Oper, und die Entwicklung der künstlerischen Bilder und der Handlung erfolgt völlig unabhängig vom Zuschauerraum, ohne Rücksicht auf das Publikum.

Im Gegenteil, in den Vaudeville-Komödien und vor allem in den Vaudeville-Opern bedient sich die Musik Aljabjews fast derselben künstlerischen Ausdrucksmittel, um die Atmosphäre einer Vaudeville-Aufführung zu schaffen. Sie organisiert die Dramaturgie und die Struktur des Werks und erfüllt stets zwei gegensätzliche und sich gegenseitig ausgleichende dramaturgische Funktionen. Couplets, Arien, Vokalensembles, Chöre, instrumentale Zwischenspiele und Tänze sind hier doppelt wirksam, und es handelt sich um eine Wirksamkeit von grundsätzlich unterschiedlicher Qualität und Ausrichtung: in einigen Fällen vertiefen die musikalischen Nummern das Geschehen auf der Bühne und verstärken die Illusion psychologischer Authentizität für das Publikum; in anderen Fällen lenken die musikalischen Nummern das Geschehen offen von der Bühne in den Zuschauerraum und entlarven die Konventionalität der Theaterkunst. Oft überschneiden sich diese scheinbar unvereinbaren Tendenzen und vereinen sich sogar auf paradoxe Weise in einer einzigen Vaudeville-Nummer.

Das vielleicht beste und künstlerisch perfektteste Beispiel - ein Meisterwerk seines Genres, in dem zudem die typischen Vaudeville-Muster besonders deutlich zum Vorschein kommen - ist das berühmte Opern-Vaudeville „Der

«Хлопотун, или Дело мастера боится».

Эта пьеса, представленная впервые на сцене московского Малого театра 4 ноября 1824 года, сразу же была восторженно встречена публикой и критикой и затем имела долгую и заслуженную популярность. В данном случае как нельзя более удачно сложилось творческое содружество и авторов и исполнителей.

Проникновенный лирический талант Алябьева и феноменальное чувство острохарактерных сцен Верстовского соединились с незаурядным драматическим дарованием А. И. Писарева и получили богатую и благодатную возможность раскрыть себя в образной характеристике живых и симпатичных персонажей, в музыкально-драматургическом развитии незатейливого и одновременно увлекательного сюжета. Исключительно удачным оказался и состав исполнителей на премьере, когда буквально все роли были сыграны выдающимися и находящимися в расцвете сил актерами и актрисами: Репейкина исполнил М. С. Щепкин, Лионского — П. А. Булахов, Радимова — В. И. Воеводин, Наденьку — Н. В. Репина, Сашу — Д. М. Сабурова. И пьеса, и музыка, и самый спектакль произвели неизгладимое впечатление на С. Т. Аксакова и В. Г. Белинского.

Драматургическое зерно водевиля и заданные авторами «условия игры» в полном согласии с водевильными традициями заключены во второй части названия — «Дело мастера боится». Эта известная русская пословица неожиданно осмысливается не в переносном, как обычно, а в анекдотически прямом значении — то есть не «всякое дело спорится в руках умельца», а «всякое дело

Wichtigtuert oder Das Werk lobt den Meister“.

Das Stück, das am 4. November 1824 zum ersten Mal auf der Bühne des Moskauer Maly-Theaters aufgeführt wurde, wurde von Publikum und Kritikern sofort begeistert aufgenommen und erfreute sich anschließend einer langen und wohlverdienten Beliebtheit. In diesem Fall war die schöpferische Zusammenarbeit von Autor und Darsteller so erfolgreich wie möglich. Aljajbjevs durchdringende lyrische Begabung und Werstowskis phänomenaler Sinn für scharf umrissene Szenen verbanden sich mit A. I. Pissarews überragender dramatischer Begabung und bekamen eine reiche und fruchtbare Gelegenheit, sich in der phantasievollen Charakterisierung lebendiger und sympathischer Figuren und in der musikalischen und dramaturgischen Entwicklung einer unkomplizierten und zugleich faszinierenden Handlung zu entfalten. Der Besetzungserfolg der Premiere war außergewöhnlich, als buchstäblich alle Rollen von herausragenden und in der Blüte ihrer Kräfte stehenden Schauspielern und Schauspielerinnen gespielt wurden: Repejkin wurde von M. S. Schepkin, Lionski von P. A. Bulachow, Radimow von W. I. Wojewodin, Nadenjka von N. W. Repina und Sascha von D. M. Saborow gespielt. Das Stück, die Musik und die Aufführung selbst hinterließen einen unvergesslichen Eindruck bei S. T. Aksakow und W. G. Belinski.

Der dramaturgische Kern des Vaudevilles und die „Spielbedingungen“, die von den Autoren in voller Übereinstimmung mit den Traditionen des Vaudevilles festgelegt wurden, sind im zweiten Teil des Titels enthalten: „Das Werk lobt den Meister“. Dieses bekannte russische Sprichwort wird plötzlich nicht wie üblich im übertragenen Sinne verstanden, sondern in einem anekdotisch direkten Sinn, d.h. nicht „jedes Geschäft gelingt

терпит крах», когда за него берется человек чрезвычайно темпераментный и с буйной фантазией, но легкомысленный и самонадеянный, о котором в народе иронически говорят: «Ко всякой бочке затычка».

Именно таков главный герой пьесы — вездесущий хлопотун Репейкин. Пословица приобретает вид каламбура, и возникшее каламбурное двоемыслие определяет собой развитие фабулы и логику взаимоотношений между персонажами.

Центральный каламбур, вынесенный в заголовок, имеет не только драматургическое, но и формообразующее значение. Ему иерархически подчиняется целая цепь вроде бы импровизационных, однако тонко взаимосвязанных каламбуров, афоризмов и пословиц, служащих уже местными кульминациями и драматургическими центрами в каждом из тринадцати явлений и в каждом из двадцати пяти музыкальных номеров. В «Хлопотуне» буквально фейерверком рассыпаны дух захватывающие по остроумию сцены — с петухом, которого пристрелили, дабы его случайно не унес коршун, с часами, у которых сломали пружину, дабы точно поставить стрелки на нужный час, с любовным письмом, текст которого диктуется вперемежку с рецептами из поваренной книги, дабы ни одно мгновение времени не пропало даром. Самые различные по эмоциональному состоянию, выраженному в музыке, самые неожиданные по сюжетным поворотам эпизоды — они тем не менее прямо или опосредованно производны от все той же присказки — «дело мастера боится». Например, в сцене травли волка, когда охоте мешает невесть откуда взявшийся громадный волкодав, его хозяин

in den Händen eines geschickten Mannes“, sondern „jedes Geschäft scheitert“, wenn es von einem Mann übernommen wird, der äußerst temperamentvoll und phantasievoll, aber frivol und arrogant ist, von dem das Volk ironisch sagt: „Ein Stöpsel für jedes Fass“.

Genau das ist die Hauptfigur des Stücks - der allgegenwärtige Wichtigtuer Repejkin. Das Sprichwort hat die Form eines Wortspiels, und die daraus resultierende Doppeldeutigkeit bestimmt die Entwicklung der Handlung und die Logik der Beziehungen zwischen den Figuren.

Das zentrale Wortspiel im Titel hat nicht nur dramaturgische, sondern auch gestalterische Bedeutung. Es ist hierarchisch einer ganzen Kette von scheinbar improvisierten, aber subtil miteinander verbundenen Wortspielen, Aphorismen und Sprichwörtern untergeordnet, die in jedem der dreizehn Phänomene und in jeder der fünfundzwanzig Musiknummern als lokale Höhepunkte und dramaturgische Zentren dienen. In „Der Wichtigtuer“ gibt es buchstäblich ein Feuerwerk an atemberaubend witzigen Szenen - mit einem Hahn, der erschossen wurde, damit er nicht versehentlich von einem Drachen fortgetragen wird, mit einer Uhr, deren Feder gebrochen wurde, damit die Zeiger auf die richtige Stunde eingestellt werden können, mit einem Liebesbrief, dessen Text diktiert wird, vermischt mit Rezepten aus einem Kochbuch, damit kein einziger Moment der Zeit verschwendet wird. Die Episoden, die sich in ihrer Gefühlslage, die in der Musik zum Ausdruck kommt, und in ihren unerwarteten Wendungen am meisten unterscheiden, sind dennoch direkt oder indirekt von demselben Sprichwort abgeleitet: „Das Werk lobt den Meister“. In der Szene des Wolfsfangs zum Beispiel, als die Jagd durch einen riesigen Wolfshund behindert wird, der aus dem Nichts aufgetaucht ist, antwortet sein Herr

Репейкин недоуменно отвечает разгневанному хору охотников: «Но, впрочем, мне до вас нет дела, и я заметить лишь хотел, что я во всем собаку съел». Еще в одном из музыкальных номеров разговор идет о судьях, каковых, оказывается, нужно опасаться не менее, нежели собак и воров.

Наконец, ставшая самостоятельной, эта тема будто невзначай всплывает в заключительных куплетах, где она вновь объединяется с центральным каламбуром:

Воров на свете не сочтешь,
Но их по классам различают,
Одних хватают за грабеж,
Другие сами все хватают.

Один наказан... между тем
Другой изволит веселиться
И смело повторяет всем,
Что дело мастера боится.

Музыку заключительных куплетов написал Верстовский, и, как легко заметить, в этой сцене, когда персонажи поочередно обращаются прямо к публике и каждый из них на свой манер перетолковывает ключевые слова «дело мастера боится», драматургом и композитором доведена до предельного выражения та тенденция водевильного жанра, которая смыкается с театром представления. Напротив, лирическая кульминация пьесы — мелодекламация на фоне замечательной по красоте мелодии солирующей скрипки и любовный романс Лионского с музыкой Алябьева — погружает нас в атмосферу театра переживания (пример 11). Хотя если быть совершенно точным, даже этот номер (№ 16) при всей его развернутости и тонкой психологической мотивированности стоит драматургически все-таки ближе к водевильному куплету, чем к оперной арии. Музыкальный образ выражает

Repejkin dem wütenden Chor der Jäger perplex: „Aber ihr seid mir egal, und ich wollte nur darauf hinweisen, dass ich den Hund in allem gefressen habe“. In einer anderen Musiknummer geht es um Richter, die, wie sich herausstellt, nicht weniger zu fürchten sind als Hunde und Diebe.

Nachdem es sich schließlich verselbständigt hat, taucht dieses Thema in den letzten Versen wie unbeabsichtigt wieder auf, wo es erneut mit dem zentralen Wortspiel verbunden wird:

Man kann die Diebe auf der Welt nicht zählen.
Man unterscheidet sie nach Klassen:
Manche werden gefasst für Raub,
Andere nehmen alles selbst in die Hand.

Einer wird bestraft... währenddessen
Der andere vergnügt sich
Und wiederholt kühn allen,
Dass das Werk den Meister lobt.

Die Musik für die letzten Couplets wurde von Werstowski komponiert, und wie man unschwer erkennen kann, haben der Autor und der Komponist in dieser Szene, in der sich die Figuren abwechselnd direkt an das Publikum wenden und jeder von ihnen die Schlüsselworte „das Werk lobt den Meister“ auf seine Weise interpretiert, die Tendenz des Vaudeville-Genres, das mit dem Aufführungstheater verwoben ist, auf den Punkt gebracht. Im Gegenteil, der lyrische Höhepunkt des Stücks - eine Rezitation vor dem Hintergrund der schönen Melodie der Solovioline und der Liebesromanze von Lionski mit Musik von Aljabjew - taucht uns in die Atmosphäre des Erlebnistheaters ein (Beispiel 11). Obwohl, um genau zu sein, selbst diese Nummer (Nr. 16) mit all ihren Details und subtilen psychologischen Motiven dramaturgisch näher an einer Vaudevillestrophe als an einer Opernarie ist. Das musikalische Bild drückt hier eine leidenschaftliche Liebeserklärung aus, aber der poetische

здесь страстное признание в любви, однако насыщенный остроумной игрой слов и афоризмами поэтический текст приближает монолог Лионского к некоему обобщенному и почти резонерскому рассуждению о извечной робости влюбленных и немом языке их взглядов. И сценическая ситуация водевильна: юноша обращается к девушке— предмету своей страсти на глазах у ничего не подозревающего и даже помогающего ему соперника³⁰.

³⁰ Рукописная партитура всех музыкальных номеров Верстовского находится в отделе редких книг библиотеки Московской консерватории; рукописная партитура всех музыкальных номеров Алябьева хранится в ЦГАЛИ. Заключительный номер опубликован в изд.: Верстовский А. Романсы, песни и куплеты из музыки к водевилям и пьесам. М., 1971. Романс Лионского вошел в первый том собрания романсов А. Алябьева под редакцией Б. В. Доброхотова (М., 1974).

Но большинство музыкальных номеров, независимо от того, принадлежит ли их музыка Алябьеву (№ 1, 2, 4, 6, 7, 9, 11, 12, 14, 16—20, 22) или Верстовскому (№ 3, 5, 8, 10, 13, 15, 21, 23—25), как уже говорилось, синтезируют две противоположные драматургические тенденции, причем связующим звеном, которое позволяет органично объединить принципы театра представления и театра переживания, служит все тот же феномен каламбура. Афористически выраженное обобщение вроде бы ни на мгновение не прерывает развития сюжета, но адресуется всегда прямо к зрителям. Поэтому наряду с созданием непринужденной атмосферы якобы импровизационного развертывания действия и с подчеркиванием самого

Text, gesättigt mit witzigen Wortspielen und Aphorismen, bringt Lionskis Monolog näher an eine Art verallgemeinerten und fast nachhallenden Diskurs über die ewige Schüchternheit der Liebenden und die stumme Sprache ihrer Blicke. Und die Bühnensituation ist vaudevillehaft: ein junger Mann spricht das Mädchen, das Objekt seiner Leidenschaft, vor einem ahnungslosen und sogar helfenden Rivalen an³⁰.

³⁰ Die handschriftliche Partitur aller Musikstücke von Aljabjew wird im Zentralen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (ZGALI) aufbewahrt. Die Schlussnummer wurde veröffentlicht in: Werstowski A. Romanzen, Lieder und Couplets aus der Musik zu Vaudevilles und Stücken. Moskau, 1971. Die Romanze von Lionski wurde in den ersten Band der Romanzen von A. Aljabjew aufgenommen, herausgegeben von B. W. Dobrochotow (Moskau, 1974).

Aber die meisten Musiknummern, egal ob sie von Aljabjew (Nr. 1, 2, 4, 6, 7, 9, 11, 12, 14, 16-20, 22) oder Werstowski (Nr. 3, 5, 8, 10, 13, 15, 21, 23-25) stammen, synthetisieren, wie bereits erwähnt, zwei gegensätzliche dramaturgische Tendenzen, wobei dasselbe Phänomen des Wortspiels als Bindeglied dient, das es ermöglicht, die Prinzipien des Aufführungstheaters und des Erlebnistheaters organisch zu vereinen. Eine aphoristisch formulierte Verallgemeinerung scheint die Entwicklung der Handlung nicht einen Moment lang zu unterbrechen, sondern richtet sich immer direkt an das Publikum. Neben der Schaffung einer entspannten Atmosphäre für die scheinbar improvisierte Entfaltung der Handlung und der Betonung der sehr unterschiedlichen Bühnensituationen zielen die Bemühungen der

различного характера сценических ситуаций усилия композиторов направлены на эмоциональное осмысление, выделение и эффектное преподнесение каламбура. Для достижения названной цели Алябьев и Верстовский используют ряд типичных для жанра оперы-водевиля приемов: 1) тихая кульминация — неожиданное произнесение слов говорком или театральным шепотом после предшествующего динамического нагнетания; 2) подчеркивание мелодической линии вокал партии унисоном всего оркестра; 3) резкая смена оркестровой фактуры с густой на очень прозрачную; 4) направленность музыкальной формы к завершающему афоризму; 5) классицистская структура дробления с замыканием, где замыкание попадает как раз на каламбур; 6) возвращение в основную тональность с помощью внезапной модуляции; 7) перемена темпа или даже размера на последней строке поэтического текста; 8) обязательный оркестровый отыгрыш в танцевальном ритме для подтанцовки актера.

Применяемые Алябьевым и Верстовским средства музыкальной характеристики персонажей не менее разнообразны. С одной стороны, авторы обращаются практически ко всем популярным тогда жанрам вокальной и танцевальной музыки — лирическому романсу и элегии, «русской песне» и балладе, философическому монологу и мелодраме, арии оперного типа и комедийному вокальному ансамблю, охотничьему хору и эпизоду свадебной кантаты, вальсу, полонезу, мазурке, котильону, кадрили. С другой стороны, композиторы в соответствии с водевильной традицией почти всегда иронически преломляют здесь эти жанры, пародийно гипертрофируют присущие им свойства или же необычно

Komponisten also auf das emotionale Verständnis, die Hervorhebung und die wirkungsvolle Darstellung des Wortspiels ab. Um dieses Ziel zu erreichen, verwenden Aljabjew und Verstowski eine Reihe von Techniken, die für das Genre der Vaudeville-Oper typisch sind: 1.) stummer Höhepunkt - unerwartete Aussprache der Worte in einem gutturalen oder theatralischen Flüstern nach dem vorangegangenen dynamischen Druck; 2.) Hervorhebung der melodischen Linie der Gesangsstimme durch das Unisono des gesamten Orchesters; 3.) abrupter Wechsel der orchestralen Struktur von dicht bis sehr transparent; 4.) Ausrichtung der musikalischen Form auf den abschließenden Aphorismus; 5.) die klassizistische Struktur einer Teilung mit Schluss, wobei der Schluss genau auf das Wortspiel fällt; 6.) eine Rückkehr zur Haupttonart durch eine plötzliche Modulation; 7.) eine Änderung des Tempos oder sogar der Größe auf der letzten Zeile des poetischen Textes; 8.) obligatorisches Orchesterspiel in einem Tanzrhythmus, damit der Schauspieler mittanzen kann.

Die von Aljabjew und Werstowski eingesetzten Mittel der musikalischen Charakterisierung sind nicht weniger vielfältig. Einerseits bedienen sich die Komponisten praktisch aller damals populären Gattungen der Vokal- und Tanzmusik - der lyrischen Romanze und der Elegie, des „Russischen Liedes“ und der Ballade, des philosophischen Monologs und des Melodrams, der Opernarie und des komödiantischen Vokalensembles, des Jagdchors und einer Episode aus einer Hochzeitskantate, des Walzers, der Polonaise, der Mazurka, des Kotillions und der Quadrille. Andererseits brechen die Komponisten diese Gattungen im Sinne der Vaudeville-Tradition fast immer ironisch, hypertrophieren parodistisch die ihnen innewohnenden Eigenschaften oder kombinieren sie auf

объединяют их. Важно также подчеркнуть, что ни один из героев не охарактеризован однопланово. Качества положительные и отрицательные присущи и Радимову, и Лионскому, и Наденьке, и Саше. Не составляет здесь исключения и Репейкин, причем именно неоднозначность его природы приводит к неожиданной и по-водевильному эффектной развязке.

При всей навязчивости и самонадеянности Репейкин по-доброму эмоционально отзывчив и органически не способен к духовному насилию. К тому же, как ни странно, у него легкий характер. Поэтому, случайно, против замысла устроив счастье своей невесты с другим, он не рассержен, но даже радостен, ибо «согласитесь, однако ж, что хотя мне и не удалось, а я все-таки уладил хорошо это дело: молодые будут счастливы, а я был бы в дураках, если бы женился». Таким образом, русская пословица, повернутая вначале на 180 градусов в своем значении, в конце пьесы совершает еще один поворот и возвращается к истинному смыслу, а добродушный Хлопотун действительно оказывается мастером, которого дело боится.

Своего рода антагонистом водевиля по эмоциональному строю, по кругу типичных сюжетов и художественных образов был жанр мелодрамы.

В чистом виде, как цельное и жанрово однородное произведение, мелодрама представлена в творчестве Алябьева единственным и выдающимся образцом — музыкально-сценической интерпретацией поэмы Пушкина «Кавказский пленник» (см.: 117). Однако если говорить об использовании этого жанра во вспомогательной, дополняющей функции, то во всем алябьевском наследии мы не найдем практически

унgewöhnliche Weise. Es ist auch wichtig zu betonen, dass keine der Figuren eindimensional charakterisiert wird. Radimow, Lionski, Nadenka und Sascha haben positive und negative Eigenschaften. Repejkin bildet da keine Ausnahme, und es ist die Zweideutigkeit seines Wesens, die zu einer unerwarteten und vaudevilleartigen spektakulären Auflösung führt.

Trotz seiner Besessenheit und Arroganz ist Repejkin gefühlsmäßig ansprechbar und organisch unfähig zu geistiger Gewalt. Außerdem hat er merkwürdigerweise einen leichten Charakter. Deshalb ist er, nachdem er versehentlich, entgegen seinem Plan, das Glück seiner Braut mit einem anderen arrangiert hat, nicht wütend, sondern sogar glücklich, denn „stimme zu, dass ich zwar versagt habe, aber die Sache dennoch gut geregelt habe: die jungen Leute werden glücklich sein, und ich wäre ein Narr gewesen, wenn ich geheiratet hätte“. So macht das russische Sprichwort, das am Anfang um 180 Grad gedreht wurde, am Ende des Stücks eine weitere Wendung und kehrt zu seiner wahren Bedeutung zurück, und der gutmütige Wichtigtuer entpuppt sich in Wirklichkeit als ein Herr, den die Wirtschaft fürchtet.

Eine Art Gegenspieler des Vaudevilles in Bezug auf die emotionale Struktur, den Kreis typischer Handlungen und künstlerischer Bilder war das Genre des Melodramas.

In seiner reinen Form, als integrales und gattungshomogenes Werk, ist das Melodram in Aljabjews Oeuvre durch ein einziges und herausragendes Beispiel vertreten - eine musikalische und szenische Interpretation von Puschkins Gedicht „Der Gefangene im Kaukasus“ (siehe: 117). Wenn wir jedoch von der Verwendung dieses Genres in einer zusätzlichen, ergänzenden Funktion sprechen, dann finden wir im gesamten Nachlass Aljabjews praktisch keine Oper oder kein Theaterstück mit seiner

ни одной оперы и ни одной пьесы с его музыкой, в которой бы мелодрама не была употреблена в качестве весьма важного, а то и кульминационного номера³¹.

³¹ Как известно, слово мелодрама имеет несколько значений: 1) пьеса ярко мелодраматического характера; 2) драма с использованием приема декламирования текста на фоне музыки разных авторов по выбору постановщика спектакля; 3) музыкальное сочинение, основанное преимущественно на принципе мелодекламации; 4) мелодекламация в качестве обособленного, отдельного номера в опере, водевиле, драматической пьесе. Но во времена Алябьева это слово практически еще не употреблялось в первом из приведенных выше значений и вовсе не заключало в себе смыслового оттенка, характеризующего вид облегченно-поверхностного драматизма.

Мелодрама «Кавказский пленник», созданная в конце 1820-х годов, и по интонационному строю, и по драматургическим принципам, и по музыкальной форме в высшей степени характерна для своей эпохи. Она состоит из 23 номеров, самые мелкие из них содержат лишь несколько тактов, но самые большие достигают размеров достаточно развернутой музыкально-драматургической сцены. Весьма показательно, что мы встретим здесь в рамках камерной пьесы для двух героев почти все компоненты, используемые в данном жанре: пантомиму на фоне инструментального сопровождения, чередование поэтической декламации с оркестровыми отрывками, речитатив, арию, хоровую песню, звучащую за кулисами, ариозо и собственно мелодекламацию, когда чтение поэтического текста и

Музик, in denen das Melodrama nicht als eine sehr wichtige, wenn nicht gar kulminierende Nummer³¹ verwendet wird.

³¹ Das Wort Melodrama hat bekanntlich mehrere Bedeutungen: 1.) ein Theaterstück mit stark melodramatischem Charakter; 2.) ein Drama, bei dem ein Text vor dem Hintergrund von Musik verschiedener Autoren nach Wahl des Regisseurs der Aufführung rezitiert wird; 3.) eine musikalische Komposition, die hauptsächlich auf dem Prinzip der Melodieklage beruht; 4.) die Melodieklage als eigenständige Nummer in einer Oper, einem Vaudeville oder einem dramatischen Stück. Zu Aljabjews Zeiten wurde dieses Wort jedoch noch nicht in der ersten der oben genannten Bedeutungen verwendet und hatte nicht die Konnotation einer leichtfertigen, oberflächlichen Dramatik.

Das in den späten 1820er Jahren komponierte Melodram „Der Gefangene im Kaukasus“ ist in Bezug auf Intonation, dramaturgische Prinzipien und musikalische Form sehr charakteristisch für seine Zeit. Es besteht aus 23 Nummern, von denen die kleinsten nur wenige Takte umfassen, während die größten die Dimensionen einer ziemlich ausgedehnten musikalischen und dramaturgischen Szene erreichen. Es ist bezeichnend, dass wir hier im Rahmen eines Kammerstücks für zwei Helden fast alle Komponenten finden, die in dieser Gattung verwendet werden: Pantomime vor dem Hintergrund einer instrumentalen Begleitung, Wechsel von poetischer Rezitation und orchestralen Passagen, Rezitativ, Arie, Chorgesang, der hinter der Bühne erklingt, Arioso und Melodieklage selbst, wenn die Lesung des poetischen Textes und der Orchesterklang sich in zwei

оркестровое звучание развертываются двумя непрерывными и взаимосвязанными пластами. Стройность музыкального целого в значительной мере достигается благодаря явственно ощущаемой концентрической структуре с закономерностью плавного перехода от безмолвного действия — пантомимы — к декламации, затем к речитативу, сольному и хоровому пению, а потом — снова к сольному пению,, декламации и пантомиме. Кроме того, Немаловажную роль в процессе становления соразмерной и завершенной формы играет система музыкально-тематических повторов. Главную из тем, которая многократно повторяется и видоизменяется и из которой вырастают другие темы, безусловно следует назвать лейтмотивом всей мелодрамы (пример 12 а, б, в).

«Кавказский пленник» — явление безусловно органичное для отечественной музыкальной культуры. Не говоря уже о сюжетнообразной сфере, интонационный строй алябьевского сочинения полностью находится в русле русской романсовой лирики 1820-х годов, а в области музыкальной драматургии композитор продолжал прежде всего традицию Фомина, Козловского, Давыдова, А. Н. Титова, Кавоса, Шольца и многих других своих предшественников и современников, ибо редкая из постановок трагедий или драм той эпохи обходилась без мелодекламации. Вместе с тем ряд существенных стилистических и структурных признаков указывает также на близкое знакомство Алябьева с аналогичными по жанру произведениями немецкой композиторской школы, особенно с группой музыкальных сочинений на текст знаменитого стихотворения Г. Бюргера «Ленора», например с

континуируемых и miteinander verbundenen Schichten entfalten. Die Kohärenz des musikalischen Ganzen wird weitgehend durch eine deutlich wahrnehmbare konzentrische Struktur mit einem Muster fließender Übergänge von der stummen Handlung - der Pantomime - zur Rezitation, dann zum Rezitativ, zum Solo- und Chorgesang und schließlich wieder zum Sologesang, zur Rezitation und zur Pantomime erreicht. Darüber hinaus spielt das System der musikalischen und thematischen Wiederholungen eine wichtige Rolle im Prozess der Schaffung einer angemessenen und vollständigen Form. Das Hauptthema, das mehrfach wiederholt und abgewandelt wird und aus dem sich andere Themen entwickeln, sollte sicherlich als Leitmotiv des gesamten Melodrams bezeichnet werden (Beispiel 12 a, b, c).

„Der Gefangene im Kaukasus“ ist zweifelsohne ein organisches Phänomen der russischen Musikkultur. Abgesehen von der Thematik entspricht die Intonationsstruktur von Aljabjews Werk ganz der russischen romantischen Lyrik der 1820er Jahre, und auf dem Gebiet des Musikdramas setzte der Komponist vor allem die Tradition von Fomin, Koslowski, Dawydow, A. N. Titow, Cavos, Scholz und vielen anderen seiner Vorgänger und Zeitgenossen fort, denn kaum eine Tragödie oder ein Drama jener Epoche kam ohne Melodieklage aus. Gleichzeitig weisen eine Reihe signifikanter stilistischer und struktureller Merkmale auf Aljabjews enge Vertrautheit mit ähnlichen Genre-Werken der deutschen Komponistenschule hin, insbesondere mit einer Gruppe von Musikwerken auf den Text von G. Bürgers berühmtem Gedicht „Lenore“, wie I. Zumsteegs gleichnamige Ballade, E. Kunzens Melodrama und die Bühnenkantaten von I. André und W. Tomaschek³².

одноименной балладой И. Цумштега, с мелодрамой Э. Кунцена, со сценическими кантатами И. Андре и В. Томашека³².

³² Как известно, грани между балладой, сценической кантатой и мелодрамой нередко казались едва ощутимыми и порой совсем исчезали. Так, например, «Ленора» с одной и той же музыкой Андре существовала в нескольких авторских редакциях, каковые охватывали все эти жанровые разновидности.

Здесь при сравнении не только выявляются черты преемственности, но и особенно ясно выступают те отличия, которые разделяют типы классицистской и романтической мелодрамы.

Классицистская мелодрама — как, например, «Орфей» Фомина, — соединяя в себе искусства декламации, симфонической музыки, хорового пения, балета, была произведением жанрово синтетическим и подчеркнуто театральным.

Романтическая мелодрама — как и «Кавказский пленник» Алябьева — была произведением также синтетическим. Однако в данном случае синтез оказывался несколько иным по своей природе, охватывая более тесный круг взаимосвязанных жанров, относящихся преимущественно к сфере камерно-вокальной музыки, — баллады, сольной сценической кантаты, романтического монолога, романа патетического характера. В результате этого художественное целое стояло подчас ближе к типу камерного спектакля-концерта, чем собственно театрального представления³³.

³³ Такое различие четко обозначено в терминологии немецкого музыковедения, где есть разделение

³² Bekanntlich schienen die Grenzen zwischen Ballade, Bühnenkantate und Melodram oft kaum wahrnehmbar und verschwanden manchmal ganz. So gab es beispielsweise die „Lenore“ mit derselben Musik von André in mehreren Autorenausgaben, die alle diese Gattungsvarianten umfassten.

Hier zeigt der Vergleich nicht nur Kontinuitätsmerkmale auf, sondern verdeutlicht vor allem die Unterschiede zwischen den Typen des klassizistischen und des romantischen Melodramas.

Das klassizistische Melodrama - wie Fomins „Orpheus“ -, das die Künste der Rezitation, der symphonischen Musik, des Chorgesangs und des Balletts miteinander verband, war ein Werk der Gattungssynthese und betonte die Theatralität.

Das romantische Melodram war - wie Aljabjews „Der Gefangene im Kaukasus“ - ebenfalls ein synthetisches Werk. In diesem Fall war die Synthese jedoch etwas anders geartet und umfasste einen engeren Kreis miteinander verbundener Gattungen, die hauptsächlich zur Sphäre der kammermusikalischen Vokalmusik gehören - die Ballade, die Solo-Bühnenkantate, den romantischen Monolog und die pathetische Romanze. Infolgedessen war die künstlerische Gesamtheit manchmal näher am Typus des Kammerkonzerts als am Typus der Theateraufführung³³.

³³ Diese Unterscheidung ist in der Terminologie der deutschen Musikwissenschaft klar definiert. Dort

на понятия театральной мелодрамы эпохи классицизма (Melodrama) и, мелодрамы концертного плана эпохи романтизма (Melodram).

На перекрестье путей развития, с одной стороны, камерно-вокальных жанров, а с другой — театральной музыки находится романтический монолог. В творчестве Алябьева можно найти самые различные виды монологических сцен как по содержанию и жанровой принадлежности, так и по драматургической функции. Среди них: молитва, внутренняя исповедь, душевная доверенность другу, навеянное картиной природы углубленное размышление, наконец, аффектированный монолог— неожиданный и вроде бы немотивированный эмоциональный взрыв. Однако в центре неизменно стоит образ романтического героя.

П. А. Марков писал, объясняя историческим контекстом тесную связь романтического монолога с жанром мелодрамы в театральном искусстве России 1820—40-х годов: «Философия мелодрамы в жестокое николаевское время была, по существу, оппозиционна. Она утверждала ценность человеческой личности... Мелодрама фиксировала основной образ, вокруг которого группировались остальные. Это был образ невинного преступника — невинного или фактически — потому что обвинение ложно... — или нравственно, так как он был вынужден к преступлению обстоятельствами, лежащими вне его. На преступление толкали... самозащита, протест против насилия и несправедливости» (157, 209—210). Марков говорит об эстетике мелодрамы в широком смысле, однако его выводы в полной мере справедливы и для собственно музыкального жанра того времени.

вд между dem Begriff des Theatermelodrams der Klassik (Melodrama) und dem Begriff des Konzertmelodrams der Romantik (Melodram) unterschieden.

An der Schnittstelle zwischen der Entwicklung der kammermusikalischen Gattungen einerseits und der Theatermusik andererseits steht der romantische Monolog. In Aljabjews Werk findet man eine Vielzahl verschiedener Arten von Monologszenen, sowohl was den Inhalt und die Gattung als auch was die dramaturgische Funktion betrifft. Dazu gehören: das Gebet, die innere Beichte, das herzliche Bekenntnis zu einem Freund, die von einem Naturbild inspirierte tiefe Reflexion und schließlich der Affektmonolog - eine unerwartete und scheinbar unmotivierte Gefühlsexplosion. Das Bild des romantischen Helden steht jedoch immer im Mittelpunkt.

P. A. Markow schrieb und erläuterte den historischen Kontext der engen Verbindung zwischen dem romantischen Monolog und dem Genre des Melodrams in der russischen Theaterkunst der 1820er bis 40er Jahre: „Die Philosophie des Melodrams in der Zeit des grausamen Nikolajew war im Wesentlichen oppositionell. Sie behauptete den Wert der menschlichen Persönlichkeit.... Das Melodrama fixierte das Hauptbild, um das sich die anderen gruppierten. Es war das Bild des unschuldigen Verbrechers - unschuldig entweder faktisch, weil die Anschuldigung falsch ist ... - oder moralisch, weil er durch äußere Umstände zum Verbrechen gezwungen wurde. Der Straftäter wurde zur Tat getrieben durch ... Selbstverteidigung, Protest gegen Gewalt und Ungerechtigkeit“ (157, 209-210). Markow spricht von der Ästhetik des Melodrams in einem weiten Sinne, aber seine Schlussfolgerungen gelten voll und ganz für die damalige Musikgattung

Более того, приведенное выше обобщение удивительно соотносится с жизненной ситуацией и с творческой позицией композитора-изгоя. И хотя в алябьевских произведениях для театра «невинный преступник» в буквальном значении этого слова встречается только один раз — благородный разбойник в «Муромских лесах», — основная мысль остается верной: Алябьев избирает жанровую совокупность мелодрамы и романтического монолога прежде всего для музыкальной характеристики изгнанника-философа (Просперо в «Буре»), изгнанника-поэта (Эдвин в опере «Эдвин и Оскар»), изгнанника-воина (главный герой в трагедии «Осада Коринфа»).

Нередко кульминацией развернутого мелодраматического построения становится у Алябьева патетический романс, как это можно увидеть на примере алябьевской партитуры для музыкальной инсценировки повести И. И. Козлова «Безумная» (преьера состоялась в ноябре 1841 года в Большом театре).

Несомненной и крупной творческой заслугой Алябьева следует назвать едва ли не предельное расширение им жанровых и художественно-образных рамок мелодрамы. Средства мелодраматизации композитор виртуозно использует и в волшебнo-фантастических сценах своих шекспировских опер, и в картине страстного любовного признания из «Хлопотуна», и даже в острокомедийной ситуации, когда Фальстаф в заключительном акте «Виндзорских кумушек» бродит по лесу с рогами оленя на голове и ревет как бык. Последний случай ярко сатирического переосмысления и пародирования этого жанра является, пожалуй, единственным в истории русского музыкального театра.

selbst. Außerdem entspricht die obige Verallgemeinerung überraschenderweise der Lebenssituation und der schöpferischen Position des ausgestoßenen Komponisten. Und obwohl in Aljabjews Theaterwerken der „unschuldige Verbrecher“ im wörtlichen Sinne nur ein einziges Mal vorkommt - der edle Räuber in „Die Wälder von Murom“ - bleibt der Grundgedanke erhalten: Aljabjew wählt die Gattungskombination von Melodram und romantischem Monolog vor allem für die musikalische Charakterisierung des exilierten Philosophen (Prospero in „Der Sturm“), des exilierten Dichters (Edwin in der Oper „Edwin und Oscar“) und des exilierten Kriegers (der Protagonist in der Tragödie „Die Belagerung von Korinth“).

Oft wird Aljabjews pathetische Romanze zum Höhepunkt einer ausgedehnten Melodieklage, wie am Beispiel von Aljabjews Partitur für die musikalische Dramatisierung von I. I. Koslows Erzählung „Die Verrückte“ (uraufgeführt im November 1841 am Bolschoi-Theater) zu sehen ist.

Aljabjews unbestrittenes und größtes schöpferisches Verdienst ist die fast grenzenlose Ausweitung der Gattung und des künstlerischen und phantasievollen Rahmens des Melodramas. Der Komponist setzt das Mittel der Melodieklage meisterhaft in den magisch-fantastischen Szenen seiner Shakespeare-Opern ein, im Bild eines leidenschaftlichen Liebesgeständnisses aus „Der Wichtigtuer“ und sogar in der scharf komischen Situation, wenn Falstaff im letzten Akt von „Die lustigen Weiber von Windsor“ mit einem Hirschgeweih auf dem Kopf durch den Wald wandert und wie ein Stier brüllt. Der letzte Fall einer lebhaften satirischen Neuinterpretation und Parodie dieses Genres ist vielleicht einzigartig in der Geschichte des russischen Musiktheaters.

Как уже указывалось, между романсовым творчеством Алябьева и его музыкой к театральным пьесам налицо связи разного типа — стилистические, жанровые, образные и сюжетные. Помимо них существует связь самая наглядная и реально выраженная, Речь идет о том, что очень многие из алябьевских романсов и песен были первоначально сочинены композитором как вокальные номера к осуществленным или предполагавшимся спектаклям³⁴.

³⁴ Таковы, например, «Песнь разбойника», «Отворяй, барон, ворота!», «Сладко пел душа соловушко», «Сем попьем, (сем погуляем)», «Ну-ка, первый бокал», «Не вспоминай, не говори», «Собрались мы к боярину», «Что-то ты, моя желанная», «Кто это вдали на вороном коне», «Спроси, зачем он любовался», «По камушкам, по желтому песочку».

Поэтому рассмотрение названных выше романсовых сочинений в контексте оригинальных театральные произведений или инсценировок сюжетов Вельтмана, Лажечникова, Стромилова, Козлова, Пушкина, с одной стороны — значительно обогащает наше представление о выдающихся образцах камерно-вокальной лирики, а с другой стороны помогает уточнить важные принципы музыкально-драматургического мышления Алябьева.

Хотя варианты взаиморасположения арий, хоров и инструментальных эпизодов у Алябьева чрезвычайно разнообразны и далеки от какого-либо стереотипа, мы тем не менее всегда встретим четкую дифференциацию номеров на драматургически определяющие и вспомогательные. Интересно, что первые из них композитор впоследствии опубликовал среди

Wie bereits erwähnt, gibt es zwischen Aljabjews romantischen Werken und seiner Musik für Theaterstücke Verbindungen verschiedener Art - stilistische, genremäßige, bildliche und handlungsmäßige. Hinzu kommt die offensichtlichste und am deutlichsten zum Ausdruck kommende Verbindung, nämlich die Tatsache, dass viele von Aljabjews Romanzen und Liedern ursprünglich vom Komponisten als Gesangsnummern für realisierte oder geplante Aufführungen komponiert wurden³⁴.

³⁴ Dazu gehören beispielsweise „Das Lied des Banditen“, „Öffne, Baron, das Tor!“, „Süß sang die Nachtigallenseele“, „Lasst uns trinken, lasst uns gehen“, „Lasst uns das erste Glas trinken“, „Erinnere dich nicht, erzähle nichts“, „Wir kamen zum Bojaren“, „Was ist mit dir, meine Geliebte“, „Wer ist es in der Ferne auf einem schwarzen Pferd“, „Frage, warum er sich verliebte“, „Über die Steine, über den gelben Sand“.

Die Betrachtung der oben erwähnten Romanzen im Kontext von originalen Theaterwerken oder Inszenierungen von Erzählungen von Weltman, Laschetschnikow, Stromilow, Koslow und Puschkin bereichert daher einerseits unser Verständnis herausragender Beispiele kammermusikalischer Lyrik und hilft andererseits, wichtige Prinzipien von Aljabjews musikalischem und dramaturgischem Denken zu klären.

Obwohl Aljabjews Varianten der Einfügung von Arien, Chören und instrumentalen Episoden äußerst vielfältig und weit von jeglichem Stereotyp entfernt sind, finden wir doch immer eine klare Unterscheidung der Nummern in dramaturgisch entscheidende und zusätzliche. Interessant ist, dass der Komponist die ersteren später unter seinen Romanzen

своих романсов, а вторые остались в рукописи.

Так, например, в алябьевской музыке к «Русалке» Пушкина центральным номером, который служит и одним из поворотных моментов в развитии действия, является песня «По камушкам, по желтому песочку». Вспомогательные номера —увертюра, танцы, свадебный хор «Сватушка» и два хора русалок — не были изданы, а увертюра и танцы ныне вообще утрачены.

В музыкальной инсценировке поэмы Вельтмана «Ратибор Холмоградский» общее число номеров весьма велико — около двадцати. Среди них несколько песен шута Тролло, цикл свадебных хоров, финальные пляски и песни скоморохов. Их нотные эскизы сохранились в архиве драматурга³⁵.

³⁵ ГБЛ, ф. 47, ед. хр. 33, № 2, 3, 4, 8.

Однако суть музыкальной драматургии и здесь раскрывается в соотношении центральных эпизодов. Два из них — известные алябьевские романсы «Что-то ты, моя желанная» и «Кто это вдали на вороном коне» — метафорически выражают чувства двух главных героев, юноши и девушки, которые разлучены судьбой и, казалось бы, навсегда разделены многими днями пути, но по-прежнему стремятся к встрече. Третий же эпизод — дошедшая до нас лишь в виде наброска песня «Прощай, друг соловей» — символизирует неизменную духовную связь возлюбленных и вызывает намеренную, предусмотренную самим композитором ассоциацию с его знаменитым романсом «Соловей» (пример 13).

veröffentlichte, während die letzteren im Manuskript blieben.

In Aljabjews Musik zu Puschkins „Rusalka“ beispielsweise ist die zentrale Nummer, die auch als einer der Wendepunkte in der Entwicklung der Handlung dient, das Lied „Über die Steine, über den gelben Sand“. Die Nebennummern - die Ouvertüre, die Tänze, der Hochzeitschor „Heiratsvermittler“ und zwei Nixenchöre - wurden nicht veröffentlicht, und die Ouvertüre und die Tänze sind heute gänzlich verloren.

In der musikalischen Dramatisierung von Weltmans Gedicht „Ratibor von Holmograd“ ist die Gesamtzahl der Nummern recht groß - etwa zwanzig. Darunter sind mehrere Lieder des Hofnarren Trollo, ein Zyklus von Hochzeitschören, Schlusstänzen und Liedern von Spielmännern. Ihre musikalischen Skizzen sind im Archiv des Dramatikers erhalten geblieben³⁵.

³⁵ GBL, Inventarnr. 47, Bestandseinheit 33, Nr. 2, 3, 4, 8.

Das Wesen der Musikdramaturgie zeigt sich jedoch auch hier in der Korrelation der zentralen Episoden. Zwei von ihnen - die bekannten Aljabjew-Romanzen „Was ist mit dir, meine Geliebte“ und „Wer ist es in der Ferne auf einem schwarzen Pferd“ - bringen metaphorisch die Gefühle der beiden Hauptfiguren, eines jungen Mannes und einer jungen Frau, zum Ausdruck, die durch das Schicksal getrennt und durch viele Reisetage scheinbar für immer getrennt sind, sich aber dennoch nach einem Treffen sehnen. Die dritte Episode - das Lied „Lebe wohl, Freundin Nachtigall“, das nur in Form einer Skizze überliefert ist - symbolisiert das unveränderliche geistige Band zwischen den Liebenden und weckt eine vom Komponisten selbst gewollte Assoziation mit seiner berühmten Romanze „Die Nachtigall“ (Beispiel 13).

Но, пожалуй, самым ярким примером, каковой в полной мере показывает всё значение драматургического контекста для всесторонней оценки вокальных сочинений Алябьева, следует назвать два взаимосвязанных эпизода из романа Лажечникова «Последний Новик, или Завоевание Лифляндии». Два полярно контрастных стихотворения, положенные композитором на музыку, в предполагавшейся инсценировке должны были выполнить роль ключевых номеров, а в собрании романсов стали как бы миниатюрным циклом. События романа в данном случае осмысливаются сразу с двух противоположных, но одинаково трагических позиций: глазами завоевателей и глазами завоеванных. Первая песня «Сладко пел душа соловушко» поется на привале солдатами, которые в «чуждедальной стороне» уже долгие годы тоскуют по милой их сердцу родине. Вторая предваряется страшными событиями штурма рыцарского замка и смерти его владельца — барона: «Новый, красноватый свет разлился по земле, и кругом небосклона встали огненные столбы; это были зарева пожаров. Из тишины ночи поднялись вопли жителей, ограбленных, лишенных Крова и тысячами забираемых в плен». А далее идет мрачная и зловещая кульминация сцены, в центре ее поставлена чухонская народная баллада, парадоксально и одновременно органично объединяющая в себе признаки свадебного и погребального жанров: «Ильза, сев на свою лошадку и погнав ее по дороге в Ринген, запела протяжным похоронным напевом следующую старинную песню; к ней по временам примешивались вопли ограбленных, разносимые ветром:

Отворяй, барон, ворота!
Едем, едем в гости к тебе...»

Das vielleicht eindrucksvollste Beispiel, das die Bedeutung des dramaturgischen Kontextes für eine umfassende Beurteilung der Vokalwerke Aljabjews voll zur Geltung bringt, sind jedoch zwei miteinander verbundene Episoden aus Laschetschnikows Roman „Der letzte Novik oder die Eroberung Livlands“. Die beiden gegensätzlichen Gedichte, die der Komponist vertonte, sollten in der geplanten Dramatisierung die Rolle von Schlüsselnummern übernehmen und wurden in der Sammlung von Romanzen zu einem Miniaturzyklus. In diesem Fall werden die Ereignisse des Romans aus zwei gegensätzlichen, aber gleichermaßen tragischen Blickwinkeln betrachtet: mit den Augen der Eroberer und mit den Augen der Eroberten. Das erste Lied, „Süß sang die Nachtigallenseele“, wird im Lager von Soldaten gesungen, die sich seit vielen Jahren nach ihrer geliebten Heimat in der „Fremde“ sehnen. Dem zweiten geht das schreckliche Ereignis der Erstürmung der Ritterburg und der Tod ihres Besitzers, des Barons, voraus: „Ein neues, rötliches Licht ergoss sich über die Erde, und Feuersäulen stiegen zum Himmel empor; sie waren der Schein von Feuern. Aus der Stille der Nacht erhoben sich die Schreie der Bewohner, die ausgeraubt, ihrer Unterkunft beraubt und zu Tausenden gefangen genommen worden waren.“ Und dann kommt der düstere und bedrohliche Höhepunkt der Szene, in dessen Zentrum eine estnische Volksballade steht, die paradoxerweise und zugleich organisch Merkmale des Hochzeits- und des Beerdigungsgenres miteinander verbindet: „Ilsa, die ihr Pferd bestieg und es die Straße nach Ringen entlang trieb, sang das folgende alte Lied in einer langen Trauermelodie; zuweilen kamen die Schreie der Beraubten hinzu, die vom Wind getragen wurden:

Öffne, Baron, das Tor!
Wir kommen, wir kommen zu dir...“

Подобная инсценировка в николаевскую эпоху, разумеется, никак не могла быть допущена на сцену. Даже самый роман через некоторое время после публикации запретили к переизданию. Один из анонимных цензоров писал: «Главные действующие лица, Патрик и Новик — один изменник своему государю, ставший во главу восстания Лифляндии, другой — убийца-бунтовщик, посягнувший на жизнь Петра Великого. Оба эти лица представлены в романе жертвами, вызывающими невольное сочувствие»³⁶.

³⁶ ЦГИА, ф. 772, оп. 1, ед. хр. 2424, л. 5.

В данном контексте обращение композитора к сюжету Лажечникова еще более показательным для понимания свободы и широты его взглядов.

Среди самых характерных для Алябьева средств драматургического развития большое значение имеют приемы выделения линий действия и контрдействия, создание сложной и нередко разветвленной системы музыкально-тематических повторов, причем сложность и детализированность системы подчас превышает средний уровень музыкально-драматургического мышления своей эпохи. В жанрах мелодрамы, оперы, музыки для драматических спектаклей, балета и балетных сцен мы еще не раз встретим приемы жанрово-образной трансформации мелодий, мотивной модуляции и того явления, которое позднее получило название лейтмотивизма. Но даже на богатом фоне всего алябьевского наследия с этой точки зрения уникальное место принадлежит его балету «Волшебный барабан».

Eine solche Dramatisierung konnte in der Nikolaus-Ära natürlich nicht auf der Bühne zugelassen werden. Sogar der Roman selbst wurde einige Zeit nach seinem Erscheinen für den Nachdruck verboten. Einer der anonymen Zensoren schrieb: „Die Protagonisten, Patrick und Novik - der eine ist ein Verräter an seinem Herrscher, der zum Anführer der Rebellion in Livland wurde, der andere ist ein mörderischer Rebell, der in das Leben von Peter dem Großen eingriff. Beide Personen werden im Roman als Opfer dargestellt, die unwillkürliche Sympathie hervorrufen“³⁶.

³⁶ ZGIA, Inventarnr. 772, Akte 1, Bestandseinheit 2424, Blatt 5

In diesem Zusammenhang ist der Rückgriff des Komponisten auf die Geschichte von Laschetschnikow noch aufschlussreicher für das Verständnis der Freiheit und der Breite seiner Ansichten.

Zu Aljabjews charakteristischsten Mitteln der dramaturgischen Entwicklung gehören die Techniken der Herausarbeitung von Handlungssträngen und Gegenhandlungen, die ein komplexes und oft verzweigtes System musikalischer und thematischer Wiederholungen schaffen, das in seiner Komplexität und Detailliertheit manchmal das durchschnittliche Niveau des musikalischen und dramaturgischen Denkens seiner Epoche übersteigt. In den Gattungen des Melodrams, der Oper, der Musik für dramatische Aufführungen, des Balletts und der Ballettszenen stoßen wir immer wieder auf Techniken der gattungsmäßigen Umwandlung von Melodien, der Motivmodulation und auf das Phänomen, das später als Leitmotiv bekannt werden sollte. Aber selbst vor dem reichen Hintergrund des gesamten Vermächtnisses von Aljabjew nimmt

Написанная в 1827 году музыка двухактного комического балета «Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты» подытожила все находки и достижения Алябьева в сфере театральных произведений первого периода его творчества. Либретто до наших дней не сохранилось, однако драматургическая продуманность и образная выразительность музыкальных номеров таковы, что даже в рамках бестекстового балетного жанра и при отсутствии каких-либо ремарок позволяют полностью и почти в деталях реконструировать сюжет. Впервые эта реконструкция была успешно осуществлена Б. В. Доброхотовым (см.: 108, 66—72)³⁷.

³⁷ Партитура балета отредактирована и опубликована Т. С. Крунтяевой. В дальнейшем все ссылки на его музыку даются по изд.: Алябьев А. Волшебный барабан. Л., 1973.

Действующие лица и их взаимоотношения — влюбленная пара, злая и жадная мать невесты, богатый и сластолюбивый маркиз, странствующий добрый волшебник — известны нам по произведению композитора Маковеца — его балету «Волшебная флейта, или Танцовщики поневоле» (1818), сюжет которого продолжен в алябьевском сочинении. А развитие фабулы балета Алябьева с замечательной наглядностью представлено в самой балетной партитуре «Волшебного барабана», где средствами музыкальной драматургии — сопоставлением и противопоставлением, повторами и видоизменениями лейтмотивов, лейтгармоний и лейттембров—

sein Ballett „Die Zaubertrommel“ unter diesem Gesichtspunkt einen einzigartigen Platz ein.

Die 1827 geschriebene Musik des zweiaktigen komischen Balletts „Die Zaubertrommel oder die Folge der Zauberflöte“ fasst alle Erkenntnisse und Errungenschaften Aljabjews auf dem Gebiet der Theaterarbeit aus der ersten Periode seines Schaffens zusammen. Das Libretto ist nicht erhalten, aber die dramaturgische Durchdachtheit und die figurative Ausdruckskraft der musikalischen Nummern sind so groß, dass es selbst im Rahmen der textlosen Ballettgattung und in Ermangelung jeglicher Anmerkungen möglich ist, die Handlung vollständig und fast bis ins Detail zu rekonstruieren. Diese Rekonstruktion wurde erstmals von B. W. Dobrochotow erfolgreich durchgeführt (siehe: 108, 66-72)³⁷.

³⁷ Die Partitur des Balletts wurde von T. S. Kruntjajewa herausgegeben und veröffentlicht. Im Folgenden werden alle Verweise auf seine Musik entsprechend der Ausgabe angegeben: Aljabjew A. Die Zaubertrommel. L., 1973.

Die Akteure und ihre Beziehungen - das verliebte Paar, die böse und gierige Mutter der Braut, der reiche und wollüstige Marquis, der reisende gute Zauberer - sind uns aus dem Werk des Komponisten Makowez bekannt - seinem Ballett „Die Zauberflöte oder Die Tänzer wider Willen“ (1818), dessen Handlung in Aljabjews Werk fortgesetzt wird. Die Entwicklung der Handlung des Aljabjew-Balletts wird in der Ballettpartitur der Zaubertrommel selbst mit bemerkenswerter Klarheit dargestellt, wo das Zusammenspiel der wichtigsten dramaturgischen Linien mit den Mitteln der Musikdramaturgie greifbar gemacht wird - durch Neben- und Gegeneinanderstellung, Wiederholungen und Abwandlungen von

ощутимо передается взаимодействие основных драматургических линий.

Уже увертюра дает средоточие важнейших драматургических компонентов музыки балета. Здесь как бы завязан узел основных мотивов, гармоний и тембров, которым в развитии действия назначено сыграть ведущую роль. Из вступительного аккорда духовых инструментов на фоне тремоло литавр вырастают все темы зла и принуждения (с. 7, 12, 27—33, 37—40, 70—71, 73, 74, 76—79, 142, 143, 144, 153—159). Вступительная пасторальная мелодия в дальнейшем характеризует положительных персонажей и является истоком целого ряда мелких и крупных лирических сцен (с. 8, 69—71, 80—93, 147—148, 176—179). Вступительная реплика валторны позднее получает продолжение в любовных дуэтах (с. 8—9, 136—141, 142—146, 161—163). Главная партия служит одним из лейтмотивов волшебного барабана (другой — мелодически производный от него — встретится в польке № 5), а побочная партия представляет собой лейтмотив волшебной флейты и исполняется солирующим квартетом флейт. Наконец, музыка увертюры в целом звучит в финале балета и структурно замыкает его.

Отличительная особенность фабулы — противоборство волшебных сил флейты и барабана — позволила композитору широко применить в балете средства тембровой драматургии. Например, противостояние духовой и смычковой групп прямо олицетворяет собой борьбу сил действия и контрдействия (с. 70—79, 123—130, 147—149). Кроме того, приемы мотивной и тембровой модуляции иногда явственно воспроизводят сценическую ситуацию перехода волшебных инструментов из одних рук в другие, от злых персонажей к добрым и наоборот (пример 14).

Leitmotiven, Leitharmonien und Leitsätzen.

Bereits die Ouvertüre bildet das Zentrum der wichtigsten dramaturgischen Komponenten der Ballettmusik. Hier wird gleichsam ein Band der Hauptmotive, Harmonien und Klangfarben geknüpft, die in der Entwicklung der Handlung eine führende Rolle spielen sollen. Alle Themen des Bösen und des Zwangs erwachsen aus dem Anfangsakkord der Bläser vor dem Hintergrund des Pauken-Tremolos (S. 7, 12, 27-33, 37-40, 70-71, 73, 74, 76-79, 142, 143, 144, 153-159). Die eröffnende pastorale Melodie charakterisiert die positiven Charaktere weiter und ist der Ursprung einer Reihe von lyrischen Szenen in Moll und Dur (S. 8, 69-71, 80-93, 147-148, 176-179). Der einleitende Einsatz des Horns wird später in den Liebesduetten fortgesetzt (S. 8-9, 136-141, 142-146, 161-163). Die Hauptstimme dient als eines der Leitmotive der Zaubertrommel (ein weiteres - melodisch davon abgeleitet - findet sich in der Polka Nr. 5), während die Nebenstimme ein Leitmotiv der Zauberflöte ist und von einem Solo-Flötenquartett vorgetragen wird. Schließlich erklingt die Musik der Ouvertüre als Ganzes im Finale des Balletts und schließt es strukturell ab.

Die Besonderheit der Handlung - die Konfrontation zwischen den magischen Kräften der Flöte und der Trommel - ermöglichte es dem Komponisten, im Ballett ausgiebig von der Klangdramaturgie Gebrauch zu machen. So verkörpert die Konfrontation zwischen den Bläsern und den Streichern unmittelbar den Kampf zwischen den Kräften von Aktion und Gegenaktion (S. 70-79, 123-130, 147-149). Darüber hinaus reproduzieren die Techniken der Motiv- und Klangfarbenmodulation manchmal explizit die Bühnensituation des Übergangs der magischen Instrumente von einer Hand zur anderen, von bösen

Не менее интересной драматургической особенностью балета следует назвать широкое использование Алябьевым музыкальных цитат из произведений других композиторов — его предшественников и современников. Так, например, во вступлении ко II акту звучит отрывок из медленной части Патетической сонаты Бетховена, в любовном дуэте из того же акта (№ 11)—тема из моцартовской сонаты. А народная мелодия фоллии, широко известная по Двенадцатой скрипичной сонате Корелли, служит одним из основных лейтмотивов, который появляется в переломные моменты действия (№ 3 и 6).

К сожалению, сейчас мы уже не можем определить, какие именно ассоциации хотел вызвать композитор, цитируя упомянутые выше отрывки. Впрочем, за исключением самого важного случая: в алябьевском произведении одним из главных лейтмотивов является мелодия из балета Маковеца «Волшебная флейта, или Танцовщики поневоле», которая потом была перенесена Шольцем в его оперу-водевиль с одноименным названием, а позднее стала даже гимном курьезного клуба балетоманов, каковые иронически именовали себя «Обществом танцовщиков поневоле» и приветствовали друг друга насвистыванием этой самой мелодии. Ее-то и положил Алябьев в основу четвертой сцены и еще нескольких эпизодов балета «Волшебный барабан». В контексте комедийно-сказочного сюжета смысл цитаты совершенно ясен: герои вынуждены танцевать до изнеможения, побуждаемые к тому непреодолимой силой. Хотя не исключено, что тогда существовал еще какой-то

zu guten Charakteren und umgekehrt (Beispiel 14).

Ein ebenso interessantes dramaturgisches Merkmal des Balletts ist Aljabjews umfangreiche Verwendung musikalischer Zitate aus den Werken anderer Komponisten - seiner Vorgänger und Zeitgenossen. So findet sich in der Einleitung zum zweiten Akt eine Passage aus dem langsamen Satz von Beethovens Pathetique-Sonate, während das Liebesduett aus demselben Akt (Nr. 11) ein Thema aus Mozarts Sonate enthält. Und die volkstümliche Folia-Melodie, die aus Corellis Zwölfter Violinsonate bekannt ist, dient als eines der wichtigsten Leitmotive, das in entscheidenden Momenten der Handlung auftaucht (Nr. 3 und 6).

Leider lässt sich nicht mehr feststellen, welche Assoziationen der Komponist durch das Zitieren der oben genannten Passagen hervorrufen wollte. Außer im wichtigsten Fall: eines der wichtigsten Leitmotive in Aljabjews Werk ist eine Melodie aus Makowez' Ballett „Die Zauberflöte oder Tänzer wider Willen“, die später von Scholz in seine gleichnamige Vaudeville-Oper übertragen wurde und später sogar zur Hymne eines kuriosen Clubs von Ballettliehabern wurde, die sich ironischerweise „Gesellschaft der Tänzer wider Willen“ nannten und sich gegenseitig mit dem Pfeifen eben dieser Melodie begrüßten. Aljabjew stützte sich dabei auf die vierte Szene und mehrere andere Episoden des Balletts „Die Zaubertrommel“. Im Kontext der Komödie und der märchenhaften Handlung ist die Bedeutung des Zitats ganz klar: die Figuren sind gezwungen, bis zur Erschöpfung zu tanzen, wozu sie von einer unwiderstehlichen Kraft getrieben werden. Es ist jedoch möglich, dass es damals einen anderen allgemeinen kulturellen oder sozialen Subtext gab.

общекультурный или социальный подтекст.

Система музыкально-тематических повторов для середины 1820-х годов далеко не была чем-то принципиально новым. Мы встретим ее в театральные произведения самого широкого круга русских и западноевропейских авторов и более раннего времени— от Гретри и Козловского до Кавоса и Далеирака. Ее теоретическому осмыслению были посвящены и музыкально-эстетические труды, например трактат французского ученого Б. Ласепада «Поэтика музыки», изданный в Париже еще в 1785 году и хорошо известный в России. В отличие от лейтмотивной системы второй половины XIX столетия, то явление, о котором мы ведем речь, имело исторически переходное значение и никак не могло претендовать на универсализм. Кроме того, лейтмотивы конца XVIII и первой трети XIX века характеризовали повторяющиеся эмоциональные состояния, сходные сюжетные ситуации, навязчивые воспоминания, предощущение роковой минуты, символические предметы и почти никогда — индивидуализированный образ героя. Однако это была все же исторически сложившаяся система, а не просто сумма приемов. Она охватывала едва ли не все стороны музыкального языка: мелодические, гармонические, ритмические и тембровые компоненты, а в драматургическом плане — реминисценции, предвосхищения, смысловые репризы и рефрены, прямые и опосредованные ассоциации, тематические сгущения (сосредоточение нескольких лейтмотивов в одном номере), разрывы структуры какого-либо куплетного номера и исполнение заключительного куплета на значительном расстоянии от

Das System der musikalischen und thematischen Wiederholung war für die Mitte der 1820er Jahre keineswegs etwas grundlegend Neues. Es findet sich bereits in den Theaterwerken zahlreicher russischer und westeuropäischer Autoren - von Gretry und Koslowski bis Cavos und Dalayrak. Auch musikalische und ästhetische Werke widmeten sich ihrem theoretischen Verständnis, so zum Beispiel die Abhandlung des französischen Wissenschaftlers B. Lacedepes „Poetik der Musik“, die bereits 1785 in Paris veröffentlicht wurde und in Russland sehr bekannt war. Im Gegensatz zum Leitmotivsystem der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte das Phänomen, um das es hier geht, eine historische Übergangsbedeutung und konnte keineswegs einen Universalismus beanspruchen. Darüber hinaus waren die Leitmotive des späten 18. und des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts durch wiederkehrende Gefühlszustände, ähnliche Handlungssituationen, eindringliche Erinnerungen, Vorahnungen des schicksalhaften Augenblicks, symbolische Gegenstände und fast nie durch ein individualisiertes Bild des Helden gekennzeichnet. Dennoch handelte es sich um ein historisch gewachsenes System, nicht nur um eine Summe von Techniken. Es umfasste fast alle Aspekte der musikalischen Sprache: melodische, harmonische, rhythmische und klangliche Komponenten sowie - in dramaturgischer Hinsicht - Reminiszenzen, Antizipationen, semantische Reprisen und Refrains, direkte und indirekte Assoziationen, thematische Verdichtungen (die Konzentration mehrerer Leitmotive in einer Nummer), Brüche in der Struktur einer Versnummer und die Aufführung der letzten Strophe in beträchtlichem Abstand zum Hauptteil. Dieses System

основной части. Данная система особенно охотно применялась композиторами при сочинении музыки к балетам, о чем свидетельствуют партитуры П. Гарделя, К. Кавоса, Ф. Е. Шольца, А. Н. Титова. Повторение и видоизменение мотивов собственного сочинения, а порой также использование повторений музыкальных цитат придавало осязаемую стройность форме и оказывалось в ряде случаев совершенно незаменимым в балетном жанре, где практически отсутствует какая-либо связь со звучащим словом. Справедлива реплика автора «Словаря современной музыки» (1821) Кастиль-Блаза: «Знакомые мелодии сценических ситуаций драгоценны тем, что поясняют загадки мимической речи» (цит. по: 130, 21). Но даже принимая во внимание все вышесказанное, балет Алябьева следует назвать произведением выдающимся и по качеству музыки, и по совершенству драматургии. В определенном аспекте «Волшебный барабан», с одной стороны, завершает собой в истории отечественного искусства целый этап эволюции музыкально-драматургического мышления, а с другой — хотя в миниатюре, но прямо предвосхищает многие принципы развития и структуры глинкинских опер.

Если до сих пор речь шла преимущественно о тех алябьевских произведениях, которые за немногими исключениями звучали на сценах театров и становились достоянием широкой общественности, то при рассмотрении пяти больших романтических опер Алябьева — «Эдвин и Оскар», «Буря», «Волшебная ночь», «Рыбак и русалка», «Аммалат-бек» (о «Лунной ночи» речь шла выше) — мы как бы полностью погружаемся в глубинный

wurde von den Komponisten besonders gern bei der Komposition von Ballettmusik verwendet, wie die Partituren von P. Gardel, C. Cavos, F. E. Scholz und A. N. Titow bezeugen. Die Wiederholung und Abwandlung von Motiven aus seiner eigenen Komposition und manchmal auch die Verwendung von Wiederholungen musikalischer Zitate gaben der Form eine greifbare Struktur und erwiesen sich in einigen Fällen als absolut unverzichtbar im Ballettgenre, wo es praktisch keine Verbindung zum klingenden Wort gibt. Der Autor des „Wörterbuchs der modernen Musik“ (1821), Castil-Blaze, erwiderte zu Recht: „Die vertrauten Melodien der Bühnensituationen sind insofern wertvoll, als sie die Rätsel der mimischen Rede erklären“ (zitiert in 130, 21). Aber selbst wenn man all das berücksichtigt, muss man Aljabjews Ballett als ein Werk bezeichnen, das sich sowohl durch die Qualität der Musik als auch durch die Perfektion der Dramaturgie auszeichnet. In gewisser Hinsicht schließt „Die Zaubertrommel“ einerseits eine ganze Etappe in der Geschichte der russischen Kunst in der Entwicklung des musikalischen und dramaturgischen Denkens ab und nimmt andererseits, wenn auch in Miniaturform, viele der Entwicklungs- und Strukturprinzipien der Opern Glinkas direkt vorweg.

Wenn wir bisher vor allem über jene Werke Aljabjews gesprochen haben, die mit wenigen Ausnahmen auf den Theaterbühnen aufgeführt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, dann tauchen wir bei der Betrachtung von Aljabjews fünf großen romantischen Opern – „Edwin und Oscar“, „Der Sturm“, „Die Zaubernacht“, „Der Fischer und die Meerjungfrau“, „Аммалат-Бек“ (die „Mondscheinnacht“ wurde oben besprochen) -, dann ist es, als würden wir ganz in die tiefste Schicht der russischen Musikkultur

слой русской музыкальной культуры, поскольку эти оперные сочинения вообще не увидели света рампы и даже никогда не были исполнены целиком. Однако знакомство с ними представляется существенно необходимым. В истории музыки нередко случалось, что целый творческий пласт, остававшийся на каком-то историческом этапе незримым, в следующий период либо выходил на поверхность, либо косвенно, но весьма ощутимо воздействовал на развитие искусства. И в данном случае даже репетиции опер Алябьева вызвали заметный общественный резонанс вплоть до восторженных газетных публикаций. Кроме того, отдельные отрывки из них исполнялись в концертах, а с их партитурами подробно знакомился ряд композиторов разных поколений — от Мих. Ю. Виельгорского и Верстовского до Даргомыжского и Афанасьева.

Одной из самых загадочных опер Алябьева справедливо считается «Эдвин и Оскар». Исследователи убедительно датировали время работы композитора над этим произведением началом 1830-х годов, но не смогли выяснить ничего ни об авторе либретто, ни о сюжетном первоисточнике. Высказывались предположения, что обработка оссиановского по характеру сюжета древнего кельтского сказания восходит к английской литературной школе и, скорее всего, к кругу Макферсона.

Однако, как нам удалось установить, либретто четырехактной алябьевской оперы представляет собой высокохудожественный перевод и свободную обработку для оперного театра поэмы в четырех частях французского поэта Э. Д. Парни «Иснель и Аслега». Выдающиеся достоинства поэтического перевода, стилевые особенности стихотворного

eintauchen, denn diese Opernwerke haben nie das Licht der Rampe erblickt und wurden nicht einmal vollständig aufgeführt. Dennoch scheint ihre Kenntnis unerlässlich. In der Musikgeschichte ist es oft vorgekommen, dass eine ganze schöpferische Schicht, die in einer bestimmten historischen Phase unsichtbar blieb, in der nächsten Periode entweder an die Oberfläche kam oder einen indirekten, aber sehr spürbaren Einfluss auf die Entwicklung der Kunst hatte. In diesem Fall verursachten sogar die Proben von Aljabjews Opern eine spürbare öffentliche Resonanz, bis hin zu begeisterten Zeitungsartikeln. Darüber hinaus wurden einige Auszüge aus ihnen in Konzerten aufgeführt, und ihre Partituren wurden von einer Reihe von Komponisten verschiedener Generationen - von Mich. J. Wielgorski und Werstowski bis zu Dargomyschki und Afanasjew - eingehend kennengelernt.

Eine der rätselhaftesten Opern von Aljabjew wird zu Recht als „Edwin und Oscar“ bezeichnet. Forscher haben die Arbeit des Komponisten an diesem Werk überzeugend auf die frühen 1830er Jahre datiert, konnten aber weder über den Autor des Librettos noch über die Quelle der Handlung etwas herausfinden. Es wird vermutet, dass Ossians Bearbeitung einer alten keltischen Geschichte, die einen ossianischen Charakter hat, auf die englische literarische Schule und wahrscheinlich auf MacPhersons Kreis zurückgeht.

Wie wir jedoch feststellen konnten, handelt es sich bei dem Libretto der vieraktigen Oper von Aljabjew um eine höchst kunstvolle Übersetzung und freie Bearbeitung des vierteiligen Gedichts „Isnel und Aslega“ des französischen Dichters E. D. Parni für das Opernhaus. Die herausragenden Verdienste der poetischen Übersetzung, die stilistischen Merkmale des

текста и еще несколько обстоятельств позволяют предположить, что оперное либретто принадлежит перу Дениса Давыдова³⁸.

³⁸ В пользу такой гипотезы говорят следующие аргументы: кульминационной арией служит один из вариантов знаменитого стихотворения Дениса Давыдова «Сижу на берегу потока» (перевод из Парни), причем текст элегии стилистически не отличается от остального стихотворного текста либретто, а место этой арии в опере точно соответствует расположению аналогичного отрывка в поэме Парни; Давыдов всю свою жизнь был пламенным поклонником творчества Парии, сделал много переводов из его наследия и как раз в начале 1830-х годов вновь испытывал интерес к оссиановским мотивам; Давыдов, будучи болен, в начале 1830-х годов часто жил в своем имении на Волге и в усадьбе своей жены в Оренбургской губернии, где тогда же находился Алябьев.

В опере «Эдвин и Оскар» самым значительным творческим достижением композитора является музыкальная характеристика главного действующего лица — Эдвина. В нем как бы в суммированном виде воплотился тот обобщенный образ романтического героя, который с разных сторон раскрывается перед нами на страницах всего алябьевского вокального творчества. Он поэт, в силу необходимости ставший воином. Он изгнанник, поплатившийся за свою доверчивость к людям и по-прежнему доверяющий им. Наконец, он верный возлюбленный, неизменно сохраняющий в сердце свою любовь, даже когда утрачена последняя надежда на счастье.

Ярко романтическими являются и другие персонажи. Нравственным антиподом и военным противником

Gedichttextes und einige andere Umstände legen nahe, dass das Opernlibretto aus der Feder von Denis Dawydow stammt³⁸.

³⁸ Die folgenden Argumente sprechen für diese Hypothese: die Schlussarie dient als eine der Varianten von Denis Dawydows berühmtem Gedicht „Ich sitze am Ufer des Stroms“ (übersetzt von Parni), wobei sich der Text der Elegie stilistisch nicht vom übrigen poetischen Text des Librettos unterscheidet, und die Stelle dieser Arie in der Oper entspricht genau der Stelle einer ähnlichen Passage in Parnis Gedicht; Dawydow war ein lebenslanger Bewunderer des Werks von Parni, hatte viele Übersetzungen aus seinem Nachlass angefertigt und hatte gerade in den frühen 1830er Jahren ein erneutes Interesse an Ossian-Motiven; da Dawydow krank war, lebte er in den frühen 1830er Jahren oft auf seinem Gut an der Wolga und auf dem Gut seiner Frau in der Provinz Orenburg, wo sich Aljabjew damals aufhielt.

In der Oper „Edwin und Oscar“ besteht die wichtigste schöpferische Leistung des Komponisten in der musikalischen Charakterisierung des Protagonisten Edwin. Er verkörpert gleichsam das verallgemeinerte Bild des romantischen Helden, das uns auf den Seiten des gesamten Vokalwerks von Aljabjew von verschiedenen Seiten gezeigt wird. Er ist ein Dichter, der notgedrungen zum Krieger geworden ist. Er ist ein Exilant, der den Preis für sein Vertrauen in die Menschen bezahlt hat und ihnen immer noch vertraut. Und schließlich ist er ein treuer Liebhaber, der seine Liebe immer im Herzen bewahrt, auch wenn die letzte Hoffnung auf Glück verloren ist.

Auch andere Figuren sind lebendig und romantisch. Der moralische Antipode und militärische Gegner Edwins ist der

Эдвина выступает жестокий и коварный правитель Оскар. Романтической двойственности исполнен образ Аслеги — в прошлом невесты Эдвина, а затем жены Оскара. Взаимоотношения трех героев обуславливают характер развертывающегося конфликта и смену драматургических этапов действия. Но хотя в произведении Алябьева мы встретим и противопоставление крупных хоровых сцен, и драматургически остро действенные вокальные ансамбли, и напряженные батальные эпизоды, все же опера по духу своему монологична. Самые различные по эмоциональному состоянию монологи определяют все узловые моменты в развитии образов и становятся кульминациями каждого акта.

В четырех действиях — четыре крупных монолога и еще одна монологического плана мелодрама. А главная кульминация всего произведения — также монологического характера зловещая ария Оскара «Сижу на берегу потока»³⁹.

³⁹ Музыка арии «Сижу на берегу потока» соответствует одноименному романсу Алябьева, а текст отличается некоторыми деталями. Рукописная партитура оперы (эскизы и отрывки) хранится в ГЦММК, ф. 40, № 14—18, 278—282; рукописное либретто — там же, ф. 40, № 17—18.

На примере монологов оперы «Эдвин и Оскар» можно особенно ясно показать излюбленные Алябьевым музыкальные средства создания художественного образа. Из них наиболее важным является, пожалуй, прием намеренного расхождения настроений стихотворного текста и музыки, в результате чего возникает как бы

grausame und verräterische Herrscher Oscar. Das Bild von Aslega, Edwins ehemaliger Braut und dann Oscars Ehefrau, ist von romantischer Dualität geprägt. Die Beziehungen zwischen den drei Figuren bestimmen die Art des sich entfaltenden Konflikts und den Wechsel der dramaturgischen Phasen der Handlung. Obwohl in Aljabjews Werk große Chorszene, dramaturgisch ausgefeilte Vokalensembles und spannungsgeladene Schlachteszenen nebeneinander stehen, ist die Oper im Grunde monologisch. Die Monologe, die in ihrem emotionalen Zustand variieren, bestimmen alle Schlüsselmomente in der Entwicklung der Figuren und bilden den Höhepunkt jedes Aktes.

In vier Akten gibt es vier große Monologe und ein weiteres monologisches Melodrama. Und auch der wichtigste Höhepunkt des gesamten Werks ist monologischer Natur, Oscars unheilvolle Arie „Ich sitze am Ufer des Stroms“³⁹.

³⁹ Die Musik der Arie „Ich sitze am Ufer des Stroms“ entspricht Aljabjews gleichnamiger Romanze, während der Text in einigen Details abweicht. Die handschriftliche Partitur der Oper (Skizzen und Auszüge) ist im GZMMK erhalten, Inventarnr. 40, Nr. 14-18, 278-282; das handschriftliche Libretto befindet sich ebenda, Inventarnr. 40, Nr. 17-18.

Das Beispiel der Monologe der Oper „Edwin und Oscar“ ist ein besonders deutliches Beispiel für die von Aljabjew bevorzugten musikalischen Mittel zur Schaffung eines künstlerischen Bildes. Das vielleicht wichtigste davon ist die Technik, die Stimmungen des poetischen Textes und der Musik absichtlich auseinanderlaufen zu lassen, wodurch eine Art Subtext entsteht und

подтекст, а образ становится почти осязаемо рельефным. Порой композитор применяет и смещение во времени, когда музыкальное развитие несколько опережает эмоциональное состояние, выражаемое словом, — будто чувство и интуиция забегают вперед ума и рассудка. К числу самых стереотипных для оперного жанра относится, как известно, прием многократного повторения ключевых фраз арии или монолога, однако здесь необходимо подчеркнуть, что Алябьев всегда повторяет их с разной музыкой, и это позволяет ему словно бы с нескольких сторон высветить одни и те же строки стихотворения и сообщить им тем самым смысловую объемность. Очень существенную роль играют и характерные средства жанра баллады.

«Эдвин и Оскар» — единственная из алябьевских опер, написанная на легендарно-исторический сюжет. Его музыка романтическими средствами воссоздает и общий суровый колорит давно минувшей эпохи, и простые, цельные характеры кельтских героев. Даже сейчас — полтора столетия спустя — она нигде не вызывает ощущения стилистического диссонанса или фальши. Между тем интонационный строй героических арий и особенно батальных хоровых сцен очень близок — вплоть до цитатных совпадений — алябьевским гусарским «Застольным песням» и его русским «Песням Баяна». Причем одни и те же интонации звучат для нас одинаково психологически достоверно и здесь, и там.

Дело в том, что типичный для романтизма интерес к истории имел у Алябьева совсем иную природу, нежели, например, у Береговского. Если автора «Аскольдовой могилы» привлекала в исторической теме прежде всего характерность сюжета и внешняя яркая театральность, то

das Bild fast spürbar erleichtert wird. Zuweilen bedient sich der Komponist auch einer Zeitverschiebung, wenn die musikalische Entwicklung dem in Worten ausgedrückten Gefühlszustand etwas voraus ist - als ob Gefühl und Intuition dem Verstand und der Vernunft vorauslaufen würden. Zu den stereotypen Mitteln des Operngenres gehört bekanntlich die Technik der erneuten Wiederholung von Schlüsselphrasen einer Arie oder eines Monologs, doch ist hier hervorzuheben, dass Aljabjew sie stets mit anderer Musik wiederholt, was ihm erlaubt, dieselben Zeilen des Gedichts von mehreren Seiten zu beleuchten, als ob er ihnen eine semantische Dimension verleihen wollte. Auch die charakteristischen Mittel des Balladengenres spielen eine sehr wichtige Rolle.

„Edwin und Oscar“ ist die einzige Oper Aljabjews, die auf einer legendär-historischen Handlung basiert. Seine Musik bedient sich romantischer Mittel, um sowohl das allgemein raue Kolorit einer vergangenen Epoche als auch die einfachen, ganzheitlichen Charaktere der keltischen Helden wiederzugeben. Selbst heute - 150 Jahre später - erweckt sie nirgendwo ein Gefühl von stilistischer Dissonanz oder Falschheit. Die Intonationsstruktur der heroischen Arien und vor allem der Schlachtenchorszenen ist indes - bis hin zu den Zitatübereinstimmungen - den „Trinkliedern“ der Husaren von Aljabjew und seinen russischen „Bajan-Liedern“ sehr nahe. Und die gleichen Intonationen klingen für uns hier wie dort gleichermaßen psychologisch authentisch.

Aljabjews Interesse an der Geschichte, das für die Romantik typisch ist, war von ganz anderer Natur als beispielsweise das von Beregowski. Während der Autor von „Askolds Grab“ vom historischen Thema vor allem durch die Charakteristik der Handlung und den äußeren Glanz des Theaters angezogen

автора «Эдвина и Оскара» — глубины человеческой души с ее извечными качествами, свойственными людям самых разных стран и эпох.

Равно как драматургический характер «Эдвина и Оскара» определяется образом романтического героя, так же основные особенности алябьевской оперы «Рыбак и русалка, или Злое зелье» обусловлены образами романтических героинь. Их три — борющихся за любовь простого рыбака, — и они воплощают собой едва ли не самые распространенные типы женских персонажей в музыкальном театре эпохи романтизма.

Невеста рыбака Дуня — ее партия написана для лирического сопрано — представляет образ чистой и духовно возвышенной девушки. Этот сценический тип позднее получит развитие в образах Даши из «Вражьей силы», а затем и Марфы из «Царской невесты».

Бывшая, возлюбленная рыбака Настя — ее партия написана для контральто — представляет образ эмоционально необузданной и обуреваемой земными страстями молодой женщины. Этот сценический тип позднее получит развитие в образах Груни из «Вражьей силы», а затем и Любаши из «Царской невесты».

Наконец, коварная обольстительница рыбака Русалка — ее партия предназначена для балерины — представляет образ отрешенно холодной и одновременно чувственной волшебницы-гурии. Этот сценический тип был широко распространен в русских и западноевропейских балетах 1820—80-х годов.

В отличие от монологичности «Эдвина и Оскара» в опере «Рыбак и

wurde, interessierte sich der Autor von „Edwin und Oscar“ für die Tiefen der menschlichen Seele mit ihren ewigen Eigenschaften, die für die Menschen verschiedener Länder und Epochen charakteristisch sind.

So wie der dramaturgische Charakter von „Edwin und Oscar“ durch das Bild des romantischen Helden bestimmt wird, so sind die Hauptmerkmale von Aljabjews Oper „Der Fischer und die Meerjungfrau oder Der böse Trank“ durch das Bild der romantischen Heldinnen bestimmt. Es gibt drei von ihnen - die um die Liebe eines einfachen Fischers kämpfen - und sie verkörpern fast die gängigsten Typen von Frauenfiguren im Musiktheater der romantischen Epoche.

Die Fischerbraut Dunja - ihre Rolle ist für einen lyrischen Sopran geschrieben - repräsentiert das Bild eines reinen und geistig erhabenen Mädchens. Dieser Bühnentypus wird später in den Figuren von Dascha aus „Die Macht des Feindes“ und dann Marfa aus „Die Zarenbraut“ weiterentwickelt.

Nastja, die ehemalige Geliebte des Fischers - ihre Rolle ist für eine Altstimme geschrieben - verkörpert das Bild einer jungen Frau, die emotional unbeherrscht und von irdischen Leidenschaften getrieben ist. Dieser Bühnentypus sollte später in den Figuren der Grunja aus „Die Macht des Feindes“ und dann der Ljubascha aus „Die Zarenbraut“ weiterentwickelt werden.

Rusalka schließlich, die verschlagene Verführerin des Fischers - ihre Rolle ist für die Ballerina vorgesehen -, bietet das Bild einer kalten und zugleich sinnlichen Zauberin-Nymphe. Dieser Bühnentypus war in den russischen und westeuropäischen Balletten der 1820er bis 80er Jahre weit verbreitet.

Im Gegensatz zu den Monologen von „Edwin und Oscar“ wird die Oper „Der

русалка» преобладает диалогический принцип. Музыкальные диалоги резко контрастных персонажей, почти всегда переходящие в развернутые ансамблево-хоровые сцены, охватывают взаимоотношения всех героев и являются кульминациями всех действий.

Нередко сложный вокальный ансамбль вырастает из нескольких одновременных диалогов, причем композитор широко использует в них принцип прямого или опосредованного, вызывающего отклик или остающегося без ответа обращения. Так, в квартете из I акта оперы к рыбаку Ивану обращаются сразу три персонажа— Дуня желает утешить своего жениха, Настя грозит ему злым зельем, отец призывает сына одуматься, а сам Иван их даже не слышит и целиком погружен в свои невеселые мысли, словно предчувствуя встречу с Русалкой (пример 15).

Воистину уникальной для русской оперной литературы 1830-х годов следует назвать сцену центрального акта оперы, где действие развивается одновременно в трех планах и показываются взаимоотношения сразу нескольких групп персонажей. Нижний план представляет собой речное дно. На фоне хора русалок разворачивается удивительный диалог главных героев, в котором Иван выражает свои мысли и чувства пением, а Русалка — танцем. Другой план — это поверхность воды и берег реки. Хор рыбаков в лодках затянул русскую народную песню «Вниз по матушке по Волге», а на пригорке Дуня тоскует о пропавшем без вести женихе, причем Иван слышит ее пение, она же его — нет. Еще выше в облаках хор небесных сил словно эхом откликается на все происходящее⁴⁰.

Fischer und die Meerjungfrau“ vom dialogischen Prinzip beherrscht. Musikalische Dialoge von stark kontrastierenden Charakteren, die sich fast immer zu ausgedehnten Ensemble-Chor-Szenen entwickeln, umfassen die Beziehungen aller Figuren und sind der Höhepunkt aller Handlungen.

Oft entsteht ein komplexes Vokalensemble aus mehreren gleichzeitigen Dialogen, und der Komponist macht ausgiebig Gebrauch von dem Prinzip der direkten oder indirekten, antwortenden oder nicht antwortenden Ansprache. So wenden sich im Quartett aus dem ersten Akt der Oper gleich drei Personen an den Fischer Iwan - Dunja möchte ihren Verlobten trösten, Nastja droht ihm mit einem bösen Trank, sein Vater fordert seinen Sohn auf, zur Vernunft zu kommen, während Iwan selbst sie gar nicht hört und ganz in seine eigenen unglücklichen Gedanken versunken ist, als ob er eine Begegnung mit Rusalka erwartet (Beispiel 15).

Wirklich einzigartig für die russische Opernliteratur der 1830er Jahre ist die Szene des zentralen Aktes der Oper, in der sich die Handlung gleichzeitig in drei Ebenen entwickelt und die Beziehungen mehrerer Personengruppen auf einmal zeigt. Die untere Ebene stellt das Flussbett dar. Vor dem Hintergrund eines Chors von Meerjungfrauen entfaltet sich ein erstaunlicher Dialog zwischen den Hauptfiguren, in dem Iwan seine Gedanken und Gefühle durch Gesang und Rusalka durch Tanz ausdrückt. Eine weitere Ebene ist die Wasseroberfläche und das Flussufer. Ein Chor von Fischern in Booten singt das russische Volkslied „Die Mutter Wolga hinunter“, und auf einer Anhöhe sehnt sich Dunja nach ihrem vermissten Verlobten, Iwan kann ihren Gesang hören, aber sie kann ihn nicht hören. Noch weiter oben in den Wolken hallt der Chor der himmlischen Mächte wider, was alles geschieht⁴⁰.

⁴⁰ Партитура оперы «Рыбак и русалка» (отдельные эпизоды утрачены) хранится в ГЦДШК, ф. 40, ед. хр. 19—20, 283—289, 292.

Стремительный и бурный финал II акта, когда Иван поднимается вверх на землю, вызывает, прямую аналогию со знаменитой сценой из оперы Римского-Корсакова «Садко» (антракт «Свадебный поезд»).

Явные аналогии с образцами русской оперной классики невольно подводят нас к вопросу о причинах такого сходства и о возможности знакомства композиторов и драматургов с партитурой «Рыбака и русалки». Вопрос этот составляет часть проблемы эволюции всех театральных искусств, но косвенно он связан и с определением авторов либретто.

Судя по всему, исходным пунктом работы над оперой явилась та пьеса Вельмана, которую драматург первоначально сочинил как развернутое окончание «Русалки» Пушкина для ее постановки в 1838 году и которую художественный совет Малого театра в таком качестве, к счастью, отклонил (см.: 111). По-видимому, и Алябьев еще в 1838 году написал музыку не только к пушкинскому произведению, но и к вельмановскому продолжению. Затем Вельман и Алябьев кардинально изменили фабулу, а музыкальные номера сохранили, дополнили и скомпоновали в соответствии с принципами оперного жанра. В конце 30-х и в 40-х годах композитор неоднократно показывал партитуру «Рыбака и русалки» очень многим лицам в надежде на ее постановку. В частности, с оперой были знакомы Островский и Мей, чьи драмы «Не так живи, как хочется» и «Царская невеста» впоследствии

⁴⁰ Die Partitur der Oper „Der Fischer und die Meerjungfrau“ (einige Episoden sind verloren gegangen) befindet sich im GZDSchK, Inventarnr. 40, Bestandseinheit 19-20, 283-289, 292.

Das rasante und stürmische Finale des zweiten Aktes, als Iwan sich in die Höhe erhebt, erinnert direkt an die berühmte Szene aus Rimski-Korsakows Oper „Sadko“ (Zwischenspiel „Der Hochzeitszug“).

Die offensichtlichen Analogien zu Mustern russischer Opernklassiker führen uns unwillkürlich zu der Frage nach den Gründen für solche Ähnlichkeiten und der möglichen Vertrautheit der Komponisten und Dramatiker mit der Partitur von „Der Fischer und die Meerjungfrau“. Diese Frage ist Teil des Problems der Entwicklung aller theatralischen Künste, hängt aber indirekt auch mit der Definition der Autoren von Libretti zusammen.

Ausgangspunkt für die Oper war allem Anschein nach Weltmans Stück, das der Dramatiker ursprünglich als erweiterten Schluss zu Puschkins „Rusalka“ für die Aufführung 1838 komponiert hatte und das der künstlerische Rat des Maly-Theaters glücklicherweise als solches ablehnte (siehe: 111). Offenbar hat Aljabjew bereits 1838 nicht nur für Puschkins Werk, sondern auch für Weltmans Fortsetzung Musik geschrieben. Dann veränderten Weltman und Aljabjew die Handlung radikal, während die musikalischen Nummern beibehalten, ergänzt und nach den Prinzipien der Operngattung komponiert wurden. In den späten 30er und 40er Jahren zeigte der Komponist die Partitur von „Der Fischer und die Meerjungfrau“ immer wieder vielen Menschen in der Hoffnung, dass sie inszeniert würde. Insbesondere war die Oper Ostrowski und Mey bekannt, deren Dramen „Lebe nicht so, wie du möchtest“ und „Die Zarenbraut“ später als Grundlage für die Libretti von

послужили основой для либретто опер «Вражья сила» Серова и «Царская невеста» Римского-Корсакова.

Разумеется, ни Римский-Корсаков, ни другие композиторы его эпохи не имели ни малейшего представления об алябьевской партитуре, и о прямом влиянии здесь не может быть и речи. Однако театральное искусство и музыка, двигаясь вперед нерасчлененным потоком, захватывают в своем движении едва ли не все истинно художественные компоненты и передают традицию не только в сфокусированном, но и нередко и в рассредоточенном виде. И порой на новых исторических этапах возникают выдающиеся произведения, без сомнения обусловленные прошлым и подчас даже имеющие конкретные прообразы, хотя их связь опосредованна и далеко не всегда поддается выявлению.

Две оперы Алябьева связаны с шекспировской темой. Сюжет «Бури», на рубеже XVIII—XIX веков не привлекавший в России особенного внимания ни переводчиков, ни композиторов, в 1820—40-х годах выглядел в глазах многих выдающихся деятелей отечественного искусства необычайно притягательным с самых различных точек зрения. Свобода художественной формы и преобладание эмоциональных средств выражения над рациональными сближали это произведение с характерными образцами ярко романтической драматургии. Метафорическая философичность языка и идея слияния человека с природой делали ее привлекательной для представителей и последователей поэтической школы Любомудров. Наконец, центральный образ философа и художника по натуре Просперо, изгнанного со своей

Serows Oper „Des Feindes Macht“ und „Die Zarenbraut“ von Rimski-Korsakow dienten.

Natürlich hatten weder Rimski-Korsakow noch andere Komponisten seiner Zeit auch nur die geringste Ahnung von Aljabjews Partitur, und ein direkter Einfluss steht außer Frage. Aber die Theaterkunst und die Musik, die sich in einem ungeteilten Strom vorwärts bewegen, nehmen in ihrer Bewegung fast alle wirklich künstlerischen Komponenten auf und überliefern die Tradition nicht nur in konzentrierter, sondern oft auch in verstreuter Form. Und manchmal entstehen in neuen historischen Etappen herausragende Werke, die zweifellos durch die Vergangenheit bedingt sind und manchmal sogar spezifische Vorbilder haben, auch wenn ihre Verbindung indirekt und längst nicht immer erkennbar ist.

Zwei von Aljabjews Opern sind mit dem Thema Shakespeare verbunden. Die Thematik von „Der Sturm“, die an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Russland weder bei Übersetzern noch bei Komponisten besondere Beachtung fand, war in den 1820er - 40er Jahren in den Augen vieler prominenter Vertreter der russischen Kunst unter verschiedenen Gesichtspunkten ungewöhnlich attraktiv. Die Freiheit der künstlerischen Form und die Vorherrschaft der emotionalen Ausdrucksmittel gegenüber den rationalen brachten dieses Werk in die Nähe charakteristischer Beispiele einer stark romantischen Dramaturgie. Der metaphorisch-philosophische Charakter der Sprache und die Idee der Verschmelzung des Menschen mit der Natur machten es für die Vertreter und Anhänger der poetischen Schule der Philosophen attraktiv. Das zentrale Bild des Prospero, eines Philosophen und Künstlers, der von Natur aus aus seiner Heimat verbannt ist und fast völlig allein

родины и вынужденного жить почти в полном одиночестве, естественно перекликался с типичной для романтизма темой изгнания. Кстати сказать, даже в ближайшем окружении Алябьева можно назвать по меньшей мере трех драматургов, перу которых принадлежит свободный перевод шекспировской фантазии. Первый из них — уже упоминавшийся ранее Шаховской, чья переводная пьеса с музыкой Кавоса и Алябьева исполнялась в 1820-х годах. Второй — друг Огарева и Алябьева поэт Н. М. Сатин, одновременно с композитором находившийся в ссылке и начавший там работу над вольным переложением шекспировского шедевра. Третий драматург — М. А. Тамазов, опубликовавший в 1840 году свой прозаический перевод с песенными вставками в духе волшебной оперы.

Если же говорить об идее музыкальной интерпретации, то в этом смысле представляет интерес высказывание молодого Белинского: «„Буря“ Шекспира — очаровательная опера, в которой только нет музыки, но фантастическая форма которой производит на вас самое музыкальное впечатление» (36, 166—167).

Таким образом, алябьевский выбор оперного сюжета попал в самый фокус сразу нескольких эстетических тенденций его эпохи. И в опере действительно оказались отображены все названные выше характерно романтические темы и образы. Однако на передний план выступила именно идея взаимозависимости и слияния духовных человеческих сил с природными стихиями.

Эта идея неожиданно определяет собой построение произведения с ориентацией на принцип монодрамы, хотя в опере множество — свыше пятнадцати — персонажей. Поскольку Просперо — могущественный

leben muss, spiegelt natürlich das für die Romantik typische Thema des Exils wider. Übrigens gibt es auch in Aljabjews engerem Umfeld mindestens drei Dramatiker, die Shakespeares Fantasie frei übersetzt haben. Der erste von ihnen ist die bereits erwähnte Schachowskaja, deren übersetztes Stück mit Musik von Casvos und Aljabjew in den 1820er Jahren aufgeführt wurde. Der zweite war der Dichter N. M. Satin, ein Freund von Ogarew und Aljabjew, der zur gleichen Zeit wie der Komponist im Exil lebte und mit der Arbeit an einer freien Übersetzung von Shakespeares Meisterwerk begann. Der dritte Dramatiker war M. A. Tamasow, der 1840 seine Prosaübersetzung mit Gesangseinlagen im Sinne einer Zauberoper veröffentlichte.

Wenn wir über die Idee der musikalischen Interpretation sprechen, dann ist in diesem Sinne die Aussage des jungen Belinski interessant: „Shakespeares ‚Der Sturm‘ ist eine bezaubernde Oper, die keine Musik hat, aber ihre fantastische Form macht den musikalischsten Eindruck auf dich“ (36, 166-167).

So geriet Aljabjews Wahl des Opernthemas gleich in den Fokus mehrerer ästhetischer Strömungen seiner Epoche. Und tatsächlich spiegeln sich in der Oper alle oben genannten, typisch romantischen Themen und Bilder wider. Im Vordergrund stand jedoch die Idee der gegenseitigen Abhängigkeit und Verschmelzung der geistigen menschlichen Kräfte mit den natürlichen Elementen.

Dieser Gedanke bestimmt unerwartet den Aufbau des Werks mit seiner Konzentration auf das Prinzip des Monodramas, obwohl die Oper viele - über fünfzehn - Figuren hat. Da Prospero ein mächtiger Zauberer ist und

волшебник и его воле подвластны грозные стихии моря и неба, леса и ветра, то все остальные герои, лишь только они попадают на его остров, становятся игрушками в его руках. Они, разумеется, разделяются на благородных и коварных, духовно возвышенных и низменных, они влюбляются или ненавидят, строят козни или жертвуют собой, но противостояние антагонистических сил здесь будто скользит по поверхности сюжета, а истинные линии действия и контрдействия проходят через душу самого Просперо и пересекаются в ее глубинах. Он сам, созерцая в одновременности прошлое, настоящее и будущее, решает, как направить ход событий, кого наказать или испытать, в каких случаях вмешаться в происходящее, а когда остаться в стороне⁴¹.

⁴¹ Автограф партитуры «Бури» хранится в ГЦММК (ф. 40, ед. хр. 1—3). Романс Миранды отредактирован и опубликован Б. В. Доброхотовым в собрании романсов и песен Алябьева (т. 4. М., 1977).

В свою очередь такой принцип выдвигает на передний план прием звукоподражания или звукописи, то есть передачи внутреннего душевного состояния главного героя с помощью вроде бы внешне изобразительного средства.

Как известно, Алябьев и в своем камерно-вокальном творчестве очень широко применяет разнообразные средства звукоподражания и звукописи. И в его ариях, и в его романсах эти приемы выполняют сразу две функции: они дают некую обобщенную звуковую имитацию— музыкальный символ крика ворона или звона колокола, звучания

sein Wille von den gewaltigen Elementen des Meeres und des Himmels, des Waldes und des Windes kontrolliert wird, werden alle anderen Figuren, sobald sie auf seine Insel kommen, zu Spielzeugen in seinen Händen. Natürlich sind sie in Edle und Verräter, in geistig Hochstehende und Niedere unterteilt, sie verlieben sich oder hassen sich, sie schmieden Intrigen oder opfern sich, aber die Konfrontation der antagonistischen Kräfte scheint hier auf der Oberfläche der Handlung zu gleiten, während die wahren Handlungs- und Gegenwirkungslinien durch Prosperos eigene Seele verlaufen und sich in deren Tiefen kreuzen. Er selbst, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig betrachtet, entscheidet, wie er den Lauf der Dinge lenkt, wen er bestraft oder prüft, wann er in das Geschehen eingreift und wann er abseits steht⁴¹.

⁴¹ Das Autograph der Partitur von „Der Sturm“ wird GZMMK aufbewahrt (Inventarnr. 40, Bestandseinheit 1-3). Mirandas Romanze wurde von B. W. Dobrochotow bearbeitet und in der Sammlung der Romanzen und Lieder von Aljabjew veröffentlicht (Teil. 4. Moskau 1977).

Auf diese Weise rückt dieser Grundsatz den Einsatz von Onomatopoesie oder Klangmalerei in den Vordergrund, also die Übertragung des inneren Seelenzustands des Hauptcharakters mithilfe eines scheinbar äußerlich bildlichen Mittels.

Es ist bekannt, dass Aljabjew auch in seinen kammermusikalischen Werken ausgiebig Gebrauch von verschiedenen Mitteln der Klangimitation und Klanggestaltung macht. Sowohl in seinen Arien als auch in seinen Romanzen erfüllen diese Techniken gleich zwei Funktionen: sie geben eine bestimmte verallgemeinerte Klangimitation - ein musikalisches

гусарского марша или гудения чугунной доски в руках у ночного сторожа, — и одновременно они вызывают соответственный образный глубинно-эмоциональный резонанс — ощущение давящего ужаса или состояние скорбного и сосредоточенного умиротворения, чувство братской общности или полного одиночества. Но только в опере «Буря» совокупность этих средств наглядно выступает в виде цельной и всеохватывающей системы, а с другой стороны — обнаруживает себя как частный случай еще более общего художественного принципа — закономерности взаимоотношения романтического образа и романтического пейзажа.

В русской литературе, поэзии, живописи и драматургии 1820—30-х годов ученые различают следующие разновидности романтического пейзажа: пейзаж-настроение, пейзаж-руины, пейзаж-стихия, пейзаж-развалины, пейзаж-мираж, пейзаж-твердыня (280, 162—164).

Если не трактовать эти понятия буквально и в алябьевской «Буре» драматургически приравнять вид древней пещеры, где живет Просперо, к пейзажу-руинам, а ландшафт во II действии с остовом разбившегося корабля к пейзажу-развалинам, то в произведении Алябьева и в декорациях, и в музыке оказываются охваченными все без исключения разновидности.

Было бы поверхностным видеть в смене оперных эпизодов лишь простую фабулу волшебной сказки. Перед нами характерно романтическая художественно философская аллегория: о разрыве и противостоянии реального и идеального, о вековой борьбе

Symbol für den Schrei eines Raben oder das Läuten einer Glocke, den Klang eines Husarenmarsches oder das Brummen eines gusseisernen Brettes in den Händen eines Nachtwächters - und gleichzeitig rufen sie eine entsprechende bildliche tief-emotionale Resonanz hervor - ein Gefühl von erdrückendem Schrecken oder einen Zustand von traurigem und konzentriertem Frieden, ein Gefühl von brüderlicher Gemeinschaft oder völliger Einsamkeit. Aber nur in der Oper „Der Sturm“ erscheint die Gesamtheit dieser Mittel deutlich als integrales und allumfassendes System, und zum anderen offenbart sie sich als Spezialfall eines noch allgemeineren künstlerischen Prinzips - der Regelmäßigkeit der Beziehung zwischen dem romantischen Bild und der romantischen Landschaft.

In der russischen Literatur, Poesie, Malerei und Dramaturgie der 1820er- - 1830er-Jahre unterscheiden Wissenschaftler folgende Arten des romantischen Landschaftsbildes: Stimmungslandschaft, Ruinenlandschaft, Naturgewaltlandschaft, Trümmerlandschaft, Trugbildlandschaft und Festungslandschaft (280, 162–164).

Legt man diese Begriffe nicht wörtlich aus und setzt in Aljabjews „Der Sturm“ dramaturgisch den Blick auf die antike Höhle, in der Prospero wohnt, mit einer Ruinenlandschaft und die Landschaft im zweiten Akt mit dem Schiffswrack mit einer Trümmerlandschaft gleich, so sind in Aljabjews Werk sowohl szenisch als auch musikalisch ausnahmslos alle Spielarten abgedeckt.

Es wäre oberflächlich, in dem Wechsel der Opernepisoden nur die einfache Fabulierung eines Märchens zu sehen. Was wir vor uns haben, ist eine typisch romantische künstlerische und philosophische Allegorie: über den Bruch und die Konfrontation zwischen dem Realen und dem Idealen, über den

рационального начала с возвышенно-поэтическим, о бессмертии любви, казавшейся столь хрупкой, и о призрачности атрибутов власти и богатства, что выглядели несокрушимыми. Подобная метафоричность высказывания превосходно ощущалась современниками:

Когда-нибудь, поверь, настанет день,
Как эти безосновные виденья,
И храмы и роскошные дворцы...
Исчезнет все. (232)

Многоплановой метафоричности исполнена и лучшая из алябьевских опер — «Волшебная ночь». Работа над этим оперным сюжетом началась по инициативе Пушкина.

Еще осенью 1832 года Пушкин, познакомившись перед тем с романом Вельтмана «Странник» и высоко оценив в нем своеобразие соединения лирической философичности с фантастическими мотивами, посоветовал писателю в следующей его работе обратиться к шекспировской теме и превратить комедию «Сон в летнюю ночь» в либретто волшебной оперы. Впоследствии великий поэт с интересом осведомлялся, сколь далеко продвинулось дело (см.: 297, 185; 219, 144).

Между тем, пока сочинением музыки занимался композитор-дилетант А. П. Есаулов, который явно не справлялся со сложными драматургическими задачами, дело стояло на месте. Но в 1835 году, когда Есаулов уехал в провинцию, а Алябьев, наоборот, стал регулярно бывать в Москве, работа над оперой быстро пошла вперед, и около 1838 года начались даже ознакомительные репетиции с актерами и оркестром Большого театра. Кроме того, с оперой познакомились многие посетители музыкального салона Вельтмана (см.: 7, 260).

ewigen Kampf zwischen dem Rationalen und dem Erhabenen und Poetischen, über die Unsterblichkeit der Liebe, die so zerbrechlich schien, und über die Geisterhaftigkeit der Attribute von Macht und Reichtum, die unzerstörbar schienen. Diese metaphorische Aussage wurde von seinen Zeitgenossen sehr wohl wahrgenommen:

Irgendwann, glaub mir, wird der Tag kommen,
An dem all diese leeren Visionen,
Und Tempel und prächtige Paläste...
Alles wird verschwinden (232)

Die beste von Aljabjews Opern, „Die Zaubernacht“, ist ebenfalls voll von mehrdimensionalen Metaphern. Die Arbeit an diesem Opernstoff begann auf Puschkins Initiative hin.

Bereits im Herbst 1832 hatte Puschkin, der Weltmans Roman „Der Wanderer“ kennengelernt und die Besonderheit der Verbindung von lyrisch-philosophischen und phantastischen Motiven sehr geschätzt hatte, dem Schriftsteller geraten, sich in seinem nächsten Werk dem Shakespeare-Thema zuzuwenden und die Komödie „Ein Sommernachtstraum“ zum Libretto einer Zauberoper zu machen. Der große Dichter erkundigte sich daraufhin interessiert, wie weit die Sache gediehen sei (siehe: 297, 185; 219, 144).

Solange die Musik von dem dilettantischen Komponisten A. P. Jessaulow komponiert wurde, der den komplexen dramaturgischen Aufgaben offensichtlich nicht gewachsen war, stand die Arbeit still. Doch 1835, als Jessaulow in die Provinz abreiste und Aljabjew im Gegensatz dazu begann, Moskau regelmäßig zu besuchen, ging die Arbeit an der Oper schnell voran, und um 1838 begannen sogar erste Proben mit den Schauspielern und dem Orchester des Bolschoi-Theaters. Darüber hinaus lernten viele Besucher von Weltmans musikalischem Salon die Oper kennen (siehe: 7, 260).

Впечатление от оперы даже по ее предварительным репетициям и камерным показам отдельных отрывков оказалось ошеломляющим, и восторженные разговоры о ней сразу же вышли за пределы Москвы. Петербургская газета «Северная пчела» 23 марта 1838 года писала: «Слышавшие музыку Алябьева сказывают, что его произведение будет превосходно и представит что-то совершенно новое в соединении мира комического с миром волшебным» (с. 267). Такого же рода отклики появились и в других газетах и журналах⁴². Писатель и редактор Н. А. Полевой в письме из Петербурга спрашивал Верстовского: «Мне наговорили бог знает что о новой опере Алябьева. Правда ли это?» (цит. по: 143, 90).

⁴² «Сын отечества», 1838, № 8, отд. 6, с. 50; Литературное прибавление к «Русскому инвалиду», 1838, 27 августа, с. 692; «Галатея», 1839, № 1, с. 63, № 3, с. 260.

К сожалению, по ряду обстоятельств — боязнь театральной администрации допускать к публичному исполнению сочинение опального композитора, творческая ревность Верстовского, вызвавшая его полное бездействие, а то и противодействие в продвижении оперы на сцену, затем новая высылка Алябьева в Коломну — до премьеры дело так и не дошло. Однако алябьевская партитура и сейчас однозначно отвечает на вопрос Полевого: да, это правда — замечательное произведение Алябьева и Вельтмана представляло собой новое слово в русской оперной драматургии той эпохи, и если бы оно увидело свет рампы, то стало бы очень большим общественным событием.

Der Eindruck, den die Oper schon bei den ersten Proben und den kammermusikalischen Aufführungen einiger Auszüge hinterließ, war überwältigend, und die Begeisterung darüber sprach sich sofort über Moskau hinaus herum. Am 23. März 1838 schrieb die St. Petersburger Zeitung „Die Nordbiene“: „Diejenigen, die Aljabjews Musik gehört haben, sagen, dass sein Werk ausgezeichnet sein wird und etwas völlig Neues bieten wird, indem es die Welt des Komischen mit der Welt der Magie verbindet“ (S. 267). Ähnliche Reaktionen erschienen in anderen Zeitungen und Zeitschriften⁴². Der Schriftsteller und Herausgeber N. A. Polewoi fragte Werstowski in einem Brief aus St. Petersburg: „Man hat mir weiß Gott was über die neue Oper von Aljabjew erzählt. Ist das wahr?“ (zitiert in: 143, 90).

⁴² „Sohn des Vaterlandes“, 1838, Nr. 8, Abt. 6, S. 50; Literarische Beilage zum „Russischen Invaliden“, 1838, 27. August, S. 692; „Galatea“, 1839, Nr. 1, S. 63, Nr. 3, S. 260.

Leider wurde die Uraufführung aufgrund einer Reihe von Umständen - die Furcht der Theaterleitung, ein Werk eines in Ungnade gefallenen Komponisten öffentlich aufzuführen, die kreative Eifersucht Werstowskis, die seine völlige Untätigkeit und sogar seinen Widerstand bei der Förderung der Oper auf der Bühne zur Folge hatte, und schließlich Aljabjews erneutes Exil in Kolomna - nie verwirklicht. Die Partitur von Aljabjew beantwortet Polewois Frage dennoch eindeutig: ja, es stimmt - das bemerkenswerte Werk von Aljabjew und Weltman stellte ein neues Wort in der russischen Operndramaturgie jener Epoche dar, und wenn es das Licht der Rampe erblickt hätte, wäre es zu einem sehr großen öffentlichen Ereignis geworden.

Драматургическая идея оперного произведения изложена самим Вельтманом в его оставшейся неопубликованной статье, где сначала он отдает должное гению Шекспира, творческой интуиции Пушкина и музыкальному дарованию своего друга Алябьева, причем о последнем пишет: «Чарующие звуки отечественного композитора, может быть, со временем будут соперничать с „Обероном“ Вебера». Затем Вельтман переходит к изложению центральной идеи, каковая носит явные следы влияния поэтической школы Любомудров: «Два мифических лица Оберон и Титания, как дух и плоть в раздоре друг с другом за младенца-человека... Оберон хочет воспитать его для жизни духовной, Титания — для жизни чувственной...»⁴³.

⁴³ ГБ Л, ф. 47, ед. хр. 19, л. 8.

Многоликий образ «младенца-человека» олицетворяют в опере, с одной стороны, собственно ребенок (мимическая роль), и с другой стороны — три влюбленные пары: афинский царь Тезей и царица амазонок Ипполита, горожане Елена и Димитрий, Эрмина и Лизандр. Для художественного замысла Вельтмана и Алябьева очень существенным представлялось точное указание времени действия, а именно ночи солнцеворота, когда, по народным преданиям, происходят всякие чудеса и в человеке просыпаются дремлющие тайные силы.

Редкая образная и тематическая многоплановость оперы возникает в результате взаимодействия нескольких противоборствующих эстетических тенденций. В произведении Алябьева ярко романтическая музыка усиливает жанровую характерность персонажей

Die dramaturgische Idee der Oper umreißt Weltman selbst in seinem unveröffentlichten Artikel, in dem er zunächst das Genie Shakespeares, die schöpferische Intuition Puschkins und das musikalische Talent seines Freundes Aljabjew würdigt, indem er über letzteren schreibt: „Die bezaubernden Klänge des russischen Komponisten könnten mit der Zeit Webers „Oberon“ Konkurrenz machen“. Weltman umreißt dann die zentrale Idee, die deutliche Spuren des Einflusses der poetischen Schule der Philosophen trägt: „Die beiden mythischen Personen Oberon und Titania, als Geist und Körper miteinander im Streit um ein menschliches Kind.... Oberon will ihn für das Leben des Geistigen, Titania für das Leben des Sinnlichen erziehen...“⁴³

⁴³ GBL, Inventarnr. 47, Bestandseinheit 19, Blatt 8.

Das facettenreiche Bild des „Menschenkindes“ wird in der Oper einerseits durch das Kind selbst (eine mimische Rolle) und andererseits durch drei verliebte Paare verkörpert: den Athener König Theseus und die Amazonenkönigin Hippolyta, die Städter Elena und Demetrius, Hermina und Lysander. Für die künstlerischen Absichten von Weltman und Aljabjew war es sehr wichtig, den Zeitpunkt der Handlung genau festzulegen, nämlich die Nacht der Sonnenwende, in der sich der Volkslegende zufolge alle möglichen Wunder ereignen und im Menschen schlummernde geheime Kräfte erwachen.

Die seltene figurative und thematische Vielseitigkeit der Oper resultiert aus dem Zusammenspiel mehrerer gegensätzlicher ästhetischer Tendenzen. In Aljabjews Werk verstärkt die lebhaft romantische Musik die Gattungscharakterisierung der Figuren und Situationen, und noch deutlicher als

и ситуаций, и здесь даже нагляднее, чем в шекспировском первоисточнике, выявляются сквозные линии философской фантазии, трагедии, лирической драмы и комедии, причем комедийная сфера распространяется на самые разные оттенки комического — от ласковой шутки до обнаженного фарса. Алябьевское сочинение представляет собой одновременно истовое утверждение идеалов волшебного-фантастической оперы и насмешливое их разоблачение, апологию театрального романтизма и откровенную пародию на него.

Идея объединения противоположностей обусловила собой прием, не имеющий никаких аналогов в оперной литературе XIX века, — двуплановое применение принципа «театр в театре».

Первый план достаточно традиционен, хотя и он блестяще воплощен авторами оперы. Как известно, в пьесе Шекспира группа комедийных персонажей — афинских ремесленников — задумывает исполнить трагедию «Любовь Фисбы и Пирама». Они сначала распределяют роли, затем проводят в лесу репетицию, а в конце играют спектакль на празднике перед всеми гражданами Афин. Из этой сюжетной линии Вельтман и Алябьев извлекли буквально все, что только возможно, и в ее кульминации дали пропеть главному герою Пираму яркую пародию на романтическую оперную арию:

Громы гремят;
Звери ревут,
Ветры свистят,
Молнии блестят!

Скалы трещат,
Воды кипят,
Дебри горят!

Гробы трясут,

in der Shakespeare-Vorlage zeigen sich hier die Schnittlinien von philosophischer Fantasie, Tragödie, lyrischem Drama und Komödie, wobei sich die komödiantische Sphäre auf die verschiedensten Schattierungen des Komischen erstreckt - von liebevollem Geplänkel bis zur nackten Farce. Aljabjews Werk ist zugleich ein frommes Bekenntnis zu den Idealen der magischen Fantasie-Oper und eine spöttische Anprangerung derselben, eine Apologetik der Theaterromantik und eine regelrechte Parodie derselben.

Die Idee, Gegensätze zu vereinen, führte zu einer Technik, die in der Opernliteratur des 19. Jahrhunderts keine Entsprechung hat - eine Anwendung des Prinzips des „Theaters im Theater“ auf zwei Ebenen.

Der erste Plan ist recht traditionell, obwohl er von den Autoren der Oper brillant umgesetzt wird. Wie Sie wissen, plant in Shakespeares Stück eine Gruppe von komischen Figuren - athenische Handwerker - die Aufführung der Tragödie „Die Liebe von Thisbe und Pyramus“. Zunächst werden die Rollen verteilt, dann wird im Wald geprobt, und schließlich wird das Stück auf einem Fest vor allen Bürgern Athens aufgeführt. Weltman und Aljabjew haben aus dieser Geschichte buchstäblich alles herausgeholt, was möglich war, und lassen den Protagonisten Pyramus auf dem Höhepunkt eine lebhaft Parodie auf eine romantische Opernarie singen:

Der Donner grollt;
Die Tiere brüllen,
Die Winde heulen,
Die Blitze zucken!

Die Felsen brechen,
Die Wasser kochen,
Die Wälder brennen!

Die Gräber beben,

Мертвых зовут;
Тени встают,
Тучей идут!

Другой план уникален с драматургической точки зрения. Порядок следования сцен афинских ремесленников — распределение ролей, репетиция, спектакль— драматург и композитор применили к своей опере: «Волшебная ночь» начинается не с увертюры, а... с интермедии, в которой изображается репетиция в Большом театре и действующими лицами которой выступают Вельтман, Алябьев, актеры, актрисы, музыканты оркестра. Сначала на сцене находятся только два персонажа — авторы пьесы, знаменитые же певцы и певицы безнадежно опаздывают:

Вельтман. Это такой беспорядок, который я сроду не видывал! Семь часов, а никого еще нет! Александр Александрович, повторите покуда еще раз увертюру.

Алябьев. Да что ж толку, неполный оркестр! Понять ничего нельзя.

Вельтман. Э, ничего, что за беда. Я понимаю.

Алябьев. Как назло, арф недостает.

Вельтман. Можно без них покуда. Я проиграю на гитаре соло арф.

Алябьев. Хм!,,. (Садится за пульт и играет увертюру)⁴⁴.

⁴⁴ ГБ Л, ф. 47, ед. хр. 33, л. 1—4. Музыкальные номера хранятся в ГЦММК, ф. 40, ед. хр. 4—10, 276—277. Либретто оперы (без пролога) было опубликовано в альманахе «Литературный вечер» за 1844 г.

Die Toten rufen;
Die Schatten erheben sich,
In Wolken ziehen sie!

Der andere Plan ist aus dramaturgischer Sicht einzigartig. Die Reihenfolge der Szenen der athenischen Handwerker - die Verteilung der Rollen, die Probe, die Aufführung - hat der Dramatiker und Komponist auf seine Oper übertragen: „Die Zaubernacht“ beginnt nicht mit einer Ouvertüre, sondern... mit einem Zwischenspiel, das eine Probe im Bolschoi-Theater zeigt, mit Weltman, Aljabjew, Schauspielern, Schauspielerinnen und Orchestermusikern als Protagonisten. Zunächst sind nur zwei Personen auf der Bühne zu sehen - die Autoren des Stücks, während die berühmten Sänger und Sängerinnen hoffnungslos zu spät kommen:

Weltman. Das ist ein Chaos, wie ich es noch nie gesehen habe! Es ist sieben Uhr, und noch niemand ist da! Alexander Alexandrowitsch, wiederholen Sie die Ouvertüre noch einmal.

Aljabjew. Was soll das, ein unvollständiges Orchester! Es ist unmöglich, etwas zu verstehen.

Weltman. Ach, nichts, was für ein Unglück. Ich habe verstanden.

Aljabjew. Wie es der Zufall so will, sind wir knapp an Harfen.

Weltman. Wir können vorerst ohne sie auskommen. Ich werde das Harfensolo auf der Gitarre spielen.

Aljabjew. Hm!". (Setzt sich an das Pult und spielt die Ouvertüre)⁴⁴.

⁴⁴ GB L, Inventarnr. 47, Bestandseinheit 33, Blätter 1-4. Die Musiknummern werden im GZMMK aufbewahrt, Inventarnr. 40, Bestandseinheit 4-10, 276-277. Das Libretto der Oper (ohne Prolog) wurde im Almanach „Literarischer Abend“ für 1844 veröffentlicht.

Затем, не торопясь, входит примадонна, не желающая даже разговаривать с авторами, а вслед за ней и актер, назначенный на роль Лешего (то есть шекспировского Пэка), каковой для экономии времени репетирует тут же и роль тени отца Гамлета.

Таким образом, хорошо знакомый нам водевильный принцип намеренно заданных «условий игры» получил блестящее воплощение в опере «Волшебная ночь».

Главная кульминация трехактной оперы в центральном — «лесном» — действии возникает в результате пересечения сразу нескольких драматургических линий и драматургического сопоставления двух арий. Первая из них предст.вляет собой пародию совершенно фарсового свойства. Афинский актер, превращенный Лешим в осла, запекает басом песню на мотив знаменитого алябьевского «Соловья»:

Воробей мой, воробей,
Ты мой серый воробей!
Так ли звать тебя и кликать?
Что, когда б у воробья
Научился я чирикать,
Расчирикался бы я!

Петушок мой, петушок,
Золотой мой гребешок!
То-то было бы курьезно,
Если б, лежа на боку,
Рылся в куче я навозной
И кричал: ку-ку-ри-ку!

В этот момент царица фей красавица Титания, заколдованная Обероном, влюбляется в осла, ласкает его и осыпает розами (пример 16).

Данный эпизод сразу же вызывает на поверхности лежащую ассоциацию с популярным в пушкинскую эпоху «Золотым ослом» Апулея. Но здесь же содержится и тонкая пародия на

Dann tritt ohne Eile die Primadonna ein, die nicht einmal mit den Autoren sprechen will, gefolgt von dem Schauspieler, der die Rolle des Leshy (d.h. Shakespeares Pak) spielt und der, um Zeit zu sparen, auch die Rolle des Schattens von Hamlets Vater probt.

So wurde das bekannte Vaudeville-Prinzip der bewusst gesetzten „Spielbedingungen“ in der Oper „Die Zaubernacht“ brillant verkörpert.

Der Höhepunkt der dreiaktigen Oper in der zentralen „Wald“-Handlung ist das Ergebnis des Zusammentreffens mehrerer dramaturgischer Linien und des dramaturgischen Nebeneinanders zweier Arien. Die erste dieser Arien ist eine Parodie von völlig farcenhafter Natur. Der athenische Schauspieler, von Leshy in einen Esel verwandelt, singt in seinem Bass ein Lied nach dem Motiv der berühmten Nachtigall von Aljabjew:

Mein Spatz, mein Spatz,
Du bist mein grauer Spatz!
Soll ich dich so nennen und rufen?
Was wäre, wenn ich von einem Spatz
Lernen würde, zu zwitschern,
Dann würde ich mich austoben!

Mein Hahn, mein Hahn,
Mein goldener Kamm!
Es wäre wirklich lustig,
Wenn ich, liegend auf der Seite,
In einem Misthaufen wühlen würde
Und rief: Kikeriki!

In diesem Moment verliebt sich die Königin der Feen, die schöne Titania, die von Oberon verzaubert wurde, in den Esel, streichelt ihn und überschüttet ihn mit Rosen (Beispiel 16).

Diese Episode weckt auf den ersten Blick eine Assoziation zu Apuleius' „Der goldene Esel“, der in der Puschkina-Ära populär war. Aber sie enthält auch eine subtile Parodie auf eine der frühen

один из ранних вариантов хорошо известного в вельтмановском кружке «Демона» Лермонтова. В высшей степени интересно сравнить вельтмановский и лермонтовский тексты:

Демон к монахине

Не отгоняй меня с укором,
Не выжимай из груди стон...

Толпу духов моих служебных
Я приведу к твоим стопам;
Прислужниц чудных и волшебных
Тебе, красавица, я дам;
И для тебя с звезды восточной
Сниму венец я золотой,
Возьму с цветов росы полночной;

Его усыплю той росой;
Лучом румяного заката

Твой стан, как лентой, обовью...

(Лермонтов. 1834)

Титания к ослу

О, не желай со мной разлуки! Останься
здесь, люби меня!
Здесь ждут тебя восторгов звуки
И сердце, полное огня.
Я дух, я существо благое,
Я всем владею, все могу;
С тебя сниму я все земное,
В одежды неба облеку!
Я чудный мир тебе открою,
Где в неге тонет бытие,
И буду я твоей зарею,
О, солнце светлое мое!
(Вельтман. 1836)

Жанровой основой музыки «Волшебной ночи», как и других алябьевских опер, следует назвать романс, претворенный здесь едва ли не во всех его разновидностях—от элегии до «русской песни». В ариях, вокальных ансамблях и хорах композитор очень широко применял типичные романсовые интонации, фактурные приемы и тонально-гармонические последования. В этом он вовсе не составлял исключения среди своих современников. Однако в данной связи необходимо отметить и несколько симптоматичных

Fassungen von Lermontows „Dämon“, die im Weltman-Kreis sehr bekannt war. Es ist höchst interessant, die Texte von Weltman und Lermontow zu vergleichen:

Dämon zur Nonne

Verstoße mich nicht mit Vorwürfen,
Presse nicht einen Seufzer aus der Brust...

Die Schar meiner Dienergeister
Werd ich vor deine Füße führen;
Wunderbare und zauberhafte
Dienerinnen werde ich dir geben;
Und für dich von einem Stern des Ostens
Nehme ich den goldenen Kranz ab,
Nehme von den Blumen die nächtlichen
Tautropfen;
Ihn werde ich mit diesem Tau besprühen;
Mit einem Strahl des rötlichen
Sonnenuntergangs
Wird ich deinen Körper wie mit einem Band
umwickeln...

(Lermontow. 1834)

Titania zum Esel

O, wünsche nicht die Trennung von mir!
Bleibe hier, liebe mich!
Hier erwarten dich die Klänge der Begeisterung
Und ein Herz, das voll Feuer ist.
Ich bin ein Geist, ein gutes Wesen,
Ich besitze alles, ich kann alles;
Ich werde alles Irdische von dir nehmen,
In himmlische Gewänder kleiden!
Ich werde dir eine wundervolle Welt eröffnen,
Wo das Sein in Wollust versinkt,
Und ich werde deine Morgenröte sein,
O, mein strahlendes Sonnenlicht!
(Weltman. 1836)

Die Gattungsgrundlage der Musik von „Die Zaubernacht“ ist wie bei anderen Aljabjew-Opern die Romanze, die hier in fast allen ihren Spielarten, von der Elegie bis zum „Russischen Lied“, umgesetzt wird. In den Arien, Vokalensembles und Chören verwendete der Komponist die für die Romantik typischen Intonationen, Strukturtechniken sowie tonale und harmonische Sequenzen sehr ausgiebig. Darin war er keineswegs eine Ausnahme unter seinen Zeitgenossen. In diesem Zusammenhang ist es jedoch notwendig, einige symptomatische

особенностей его стиля, заметно отличающих Алябьева, например, от Верстовского.

Одно из таких отличий состоит в ярко выраженной тенденции к симфонизации романсового материала. В напряженных по характеру эпизодах и в динамичных массовых сценах Алябьев как симфонист существенно превосходит Верстовского и использует более богатый арсенал художественных средств. В партитуре «Волшебной ночи» мы найдем и противопоставление полярно контрастных тем, и признаки внутренней цикличности в последовании картин, и весьма сложное объединение в пределах одного номера компонентов, свойственных различным жанрам — от свободного ариозо и речитатива до развернутого вокального ансамбля, и хора, — и даже вполне успешные опыты создания крупной формы широкого симфонического дыхания. Для объективности оценки необходимо добавить, что до глинка́нского уровня мастерства и симфонизма композитор все же не поднялся.

Другое важное отличие заключается в типично алябьевском методе автоцитирования. Если Алябьев в опере цитирует какой-либо из своих романсов, то он сохраняет неизменным первоначальный текст стихотворения или же дает прозрачный намек на него. Тем самым мы встречаемся здесь вовсе не с традиционной переделкой подходящего по настроению романса в оперную арию, как это можно увидеть в творчестве Верстовского и Глинки, а с сознательным обращением композитора к приему своего рода коллажа, когда популярное вокальное произведение, вызывая весь круг сопутствующих ему ассоциаций, вводится в принципиально новый для него

Мерkmale seines Stils zu beachten, die Aljabjew deutlich von Werstowski unterscheiden.

Einer dieser Unterschiede liegt in der ausgeprägten Tendenz zur Symphonisierung des romantischen Stoffes. In spannungsgeladenen Episoden und dynamischen Massenszenen übertrifft Aljabjew als Sinfoniker Werstowski deutlich und bedient sich eines reicheren Arsenal an künstlerischen Mitteln. In der Partitur der „Zaubernacht“ finden wir die Gegenüberstellung gegensätzlicher Themen, Anzeichen innerer Zyklizität in der Bildfolge und eine hochkomplexe Kombination gattungstypischer Komponenten innerhalb einer einzigen Suite - vom freien Arioso und Rezitativ bis hin zu einem ausgedehnten Vokalensemble und Chor - und sogar recht gelungene Experimente zur Schaffung einer großen Form des breiten symphonischen Atems. Für eine objektive Bewertung sollte hinzugefügt werden, dass der Komponist dennoch nicht das Niveau von Glinkas Meisterschaft und Symphonismus erreicht hat.

Ein weiterer wichtiger Unterschied liegt in der für Aljabjew typischen Methode des Selbstzitats. Wenn Aljabjew eine seiner Romanzen in einer Oper zitiert, behält er den Originaltext des Gedichts unverändert bei oder gibt eine transparente Anspielung darauf. Wir haben es hier also nicht mit der traditionellen Umarbeitung einer stimmungsmäßig passenden Romanze in eine Opernarie zu tun, wie sie bei Werstowski und Glinka zu beobachten ist, sondern mit dem bewussten Rückgriff des Komponisten auf eine Art Collage, wenn ein populäres Vokalwerk mit der ganzen Palette der damit verbundenen Assoziationen in einen dramaturgischen Zusammenhang gebracht wird, der ihm grundsätzlich neu ist. Aljabjew versucht also

драматургический контекст. Алябьев поэтому отнюдь не стремится завуалировать цитату, но, напротив, всячески выделяет и обыгрывает ее, достигая нередко замечательных художественных результатов. О песне «Соловей» в ее фарсовом преломлении уже шла речь. Укажем и прямо противоположный по драматургической функции пример: в музыкальную ткань «Волшебной ночи» в I акте введена известная алябьевская песня «Вечерком румяну зорю», кульминационная фраза которой — «должна я умереть» — становится в опере образным рефреном трагедийной линии и каждый раз звучит в контрастном сопоставлении с аскетически суровым хором жрецов.

Художественный принцип автоцитирования, являющийся одним из весьма существенных компонентов стиля Алябьева, находит показательную параллель в русской романтической поэзии той же эпохи (см.: 15).

«Волшебная ночь» была написана как раз в период между премьерами «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы». Хотя с музыкальной точки зрения она все же не может встать с ними в один ряд, но драматургически она располагается принципиально в другой плоскости и открывает, точнее говоря, открывала бы и иные пути развития русской оперы.

В последней из своих опер — «Аммалат-бек» на либретто Вельтмана⁴⁵ по кавказской повести Бестужева-Марлинского — композитор дает еще один замечательный пример оригинальной и глубоко органичной оперной концепции.

⁴⁵ Либретто было издано в Петербурге в 1871 году.

Одна из основных особенностей этой концепции может быть

никогда, что Зита zu verschleiern, sondern hebt es im Gegenteil auf jede erdenkliche Weise hervor und spielt mit ihm, wobei er oft bemerkenswerte künstlerische Ergebnisse erzielt. Das Lied „Nachtigall“ in seiner farcenhafte Brechung wurde bereits besprochen. Erwähnen wir noch ein dramaturgisch direkt entgegengesetztes Beispiel: zum musikalischen Gewebe der „Zaubernacht“ gehört im ersten Akt Aljabjews berühmtes Lied „Am Abend dämmt die Röte“, dessen kulminierende Phrase — „Ich muss sterben“ - in der Oper zum figurativen Refrain der Tragödie wird und jedes Mal im Kontrast zum asketischen und strengen Chor der Priester erklingt.

Das künstlerische Prinzip der Selbstzitation, das eine der wesentlichen Komponenten von Aljabjews Stil ist, findet eine aufschlussreiche Parallele in der russischen romantischen Dichtung derselben Epoche (siehe: 15).

„Die Zaubernacht“ wurde genau in der Zeit zwischen den Uraufführungen von „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“ geschrieben. Musikalisch kann sie sich zwar noch nicht mit ihnen messen, aber dramaturgisch steht sie auf einer grundsätzlich anderen Ebene und eröffnet, oder besser gesagt, hätte andere Wege zur Entwicklung der russischen Oper eröffnet.

In der letzten seiner Opern, „Аммалат-Бек“, nach einem Libretto von Weltman⁴⁵, das auf einer kaukasischen Erzählung von Bestuschew-Marlinski basiert, liefert der Komponist ein weiteres bemerkenswertes Beispiel für ein originelles und zutiefst organisches Opernkonzept.

⁴⁵ Das Libretto wurde 1871 in St. Petersburg veröffentlicht.

Eines der Hauptmerkmale dieses Konzepts kann durch einen

охарактеризована эстетическим понятием, которое в современном нам искусствоведении принято называть «ситуацией двуязычия» (см.: 281).

Собственно говоря, в самых различных искусствах той эпохи мы нередко встретим произведения, основанные на стилистическом противопоставлении двух или нескольких национальных пластов. Еще Орест Сомов в своей знаменитой статье, носящей характер манифеста русского романтизма, писал: «Сколько разных обликов, нравов и обычаев представляется испытующему взору в одном объеме России совокупной! Не говоря уже о собственно русских, здесь являются малороссияне со сладостными их песнями <...> Что же, если мы окинем взором края России, обитаемые пылкими поляками и литовцами... многоразличными племенами Сибири и островов, кочующими поколениями монголов, буйными жителями Кавказа...» (254, 556). Алябьевское наследие в значительной его части может служить словно специальной иллюстрацией блестящего претворения в музыке этих тезисов. Образцы разного рода противопоставлений мы найдем и в его романах, например в отмеченном выше цикле из двух песен к роману Лажечникова «Последний Новик», и в других жанрах. И все же именно в опере «Аммалат-бек» данный принцип не только выступает наиболее отчетливо, но и определяет все аспекты действия.

Уже в сюжетном первоисточнике оперы — повести Бестужева-Марлинского — форма произведения представляла собой как бы чередование двух взглядов на кавказскую войну: письма русского офицера шли попеременно с повествовательными эпизодами не то чтобы от лица Амалат-бека, но во

ästhetischen Begriff charakterisiert werden, der in der zeitgenössischen Kunstkritik gemeinhin als „Situation der Zweisprachigkeit“ bezeichnet wird (siehe: 281).

Tatsächlich finden wir in den verschiedenen Künsten dieser Epoche häufig Werke, die auf der stilistischen Gegenüberstellung von zwei oder mehr nationalen Schichten beruhen. Sogar Orest Somow schrieb in seinem berühmten Artikel, der den Charakter eines Manifests der russischen Romantik hat: „Wie viele verschiedene Gesichter, Sitten und Gebräuche erscheinen dem prüfenden Auge in einem einzigen Band Russlands vereint! Ganz zu schweigen von den Russen selbst, hier sind die Kleinrussen mit ihren süßen Liedern <...> Was ist, wenn wir uns an den Rändern Russlands umsehen, die von glühenden Polen und Litauern bewohnt werden ... die mannigfaltigen Stämme Sibiriens und der Inseln, die nomadischen Generationen der Mongolen, die aufrührerischen Bewohner des Kaukasus ...“ (254, 556). Aljabjews Nachlass kann in weiten Teilen als besondere Illustration für die brillante Umsetzung dieser Thesen in der Musik dienen. Beispiele für verschiedene Arten von Gegensätzen finden wir in seinen Romanzen, zum Beispiel in dem bereits erwähnten Zyklus von zwei Liedern zu Laschetschnikows Roman „Der letzte Novik“, und in anderen Gattungen. Doch in der Oper „Ammalat-Bek“ tritt dieses Prinzip nicht nur am deutlichsten hervor, sondern bestimmt auch alle Aspekte der Handlung.

Schon in der erzählerischen Quelle der Oper - der Erzählung von Bestuschew-Marliniski - war die Form des Werks eine Art Wechsel zwischen zwei Ansichten des Kaukasuskriegs: Briefe eines russischen Offiziers wurden mit erzählerischen Episoden durchsetzt, die zwar nicht gerade im Namen von Ammalat-Bek standen, aber auf jeden

всяком случае с учетом восприятия событий его соплеменниками. Алябьев не захотел прямолинейно чередовать русские картины с горскими, однако в полной мере использовал самую идею писателя. Прежде всего, он вводит в свою оперу солдатские русские песни и записанные им самим на Кавказе мелодии песен и плясок горцев. Кроме того, он как бы изнутри показывает раздвоение души Амалат-бека, который, с одной стороны, со всей восточной пылкостью хотел бы дарить дружбу своему благодетелю—полковнику из штаба генерала Ермолова, а с другой стороны —не в состоянии принять мировоззрение своих врагов. Образ Амалат-бека соткан как будто из типично романтических противоречий, но все эти противоречия показаны композитором исторически и социально обусловленными, и поэтому опера Алябьева отчасти уже выходит за рамки романтической концепции. Значительную роль в алябьевском произведении играет тема рока, определяющая характер образного развития. Однако и роковое начало не носит здесь оттенка некоего потустороннего явления, а объясняется безысходностью психологической ситуации. Действие движет надежда на чудо, когда же чуда не происходит и Амалат-бек оказывается вынужденным убить полковника, именно в это роковое мгновение, в одну точку собравшее сущность конфликта, звучат одновременно и русский солдатский марш, и подлинно народная черкесская мелодия.

Другая кульминация оперы — в хоровой массовой сцене перед походом горцев на русских — построена на основе музыки известной «Кабардинской песни» Алябьева и выражает все ту же

Fall die Wahrnehmung der Ereignisse durch seine Stammesangehörigen berücksichtigten. Aljabjew wollte nicht einfach russische und Gebirgsbilder abwechseln, sondern er nutzte die Idee des Schriftstellers voll aus. Zunächst führte er in seine Oper russische Soldatenlieder und die Melodien von Liedern und Tänzen der Hochlandbewohner ein, die er selbst im Kaukasus aufgenommen hatte. Außerdem zeigt er wie von innen heraus die Zerrissenheit der Seele von Ammalat-Bek, der einerseits mit all seinem orientalischen Eifer seinem Wohltäter, dem Oberst aus dem Stab von General Jermolow, Freundschaft schenken möchte, andererseits aber die Ansichten seiner Feinde nicht akzeptieren kann. Das Bild von Ammalat-Bek ist wie aus typisch romantischen Widersprüchen gewoben, aber alle diese Widersprüche werden vom Komponisten als historisch und sozial bedingt dargestellt, und so geht Aljabjews Oper teilweise über das romantische Konzept hinaus. Eine wichtige Rolle in Aljabjews Werk spielt das Thema des Schicksals, das die Art der phantasievollen Entwicklung bestimmt. Der schicksalhafte Anfang hat jedoch nicht die Konnotation eines jenseitigen Phänomens, sondern erklärt sich aus der Ausweglosigkeit der psychologischen Situation. Die Handlung wird durch die Hoffnung auf ein Wunder vorangetrieben, und wenn kein Wunder geschieht und Ammalat-Bek gezwungen ist, den Oberst zu töten, erklingen in diesem schicksalhaften Moment, der die Essenz des Konflikts zusammenfasst, gleichzeitig der russische Soldatenmarsch und die authentische tscherkessische Volksmelodie.

Der andere Höhepunkt der Oper - die Massenchorszene vor dem Marsch der Hochländer auf die Russen - basiert auf der Musik von Aljabjews berühmtem „Kabardinischen Lied“ und drückt dieselbe Hoffnung auf ein Wunder aus,

надежду на чудо, причем в песенном сюжете чудо совершается, а в развитии оперного действия — нет. К сожалению, слова этой подлинно народной и переведенной на русский язык Бестужевым-Марлинским песни в либретто Вельтмана были заменены неплохо им сочиненным, но лишенным какого-то чувства подлинности стихотворением «То не вал валит кипучий».

Целиком опера никогда не ставилась, но отрывки из нее прозвучали в московском концерте в марте 1847 года, когда были исполнены увертюра, вызвавшая восторг публики и бисированная, вокальное трио и заключительный хор. С алябьевской партитурой познакомился также Даргомыжский, а после смерти Алябьева и Н. Я. Афанасьев, который написал музыку на То же либретто, изменив лишь несколько слов. Премьера оперы Афанасьева, состоявшаяся в 1870 году, не имела особенного успеха.

Беловую партитуру оперы Алябьева постигла печальная судьба. В конце XIX столетия она была утеряна, и сейчас мы имеем возможность мысленно реконструировать ее облик лишь по многочисленным, но кратким нотным эскизам ⁴⁶.

⁴⁶ ГЦММК, ф. 40, ед. хр. 269—274; ф. 47, ед. хр. 33, № 9-13.

Алябьевское наследие — ценнейшее достояние русской музыкальной культуры. Оно прежде всего историческое свидетельство духовной жизни его эпохи. Однако его творчество и предвестник многих достижений русской композиторской школы второй половины XIX века, Асафьев справедливо называл Алябьева «дальнозорким талантом» (23, 20).

wobei sich das Wunder zwar in der Liedhandlung, nicht aber in der Entwicklung der Opernhandlung verwirklicht. Leider wurde der Text dieses echten Volksliedes, das von Bestuschew-Marlinski ins Russische übersetzt wurde, im Libretto von Weltman durch das zwar gut komponierte, aber nicht authentische Gedicht „Es ist nicht die Welle, die schäumt.“ ersetzt.

Die gesamte Oper wurde nie aufgeführt, aber Auszüge daraus wurden bei einem Moskauer Konzert im März 1847 gespielt, als die Ouvertüre, die das Publikum begeisterte und halbiert wurde, das Vokaltrio und der Schlusschor aufgeführt wurden. Dargomyschski lernte auch Aljabjews Partitur kennen und nach Aljabjews Tod N. J. Afanasjew, der die Musik zu demselben Libretto schrieb und nur einige Worte änderte. Die Uraufführung von Afanasjews Oper, die 1870 stattfand, war kein besonderer Erfolg.

Die reinschriftliche Partitur der Oper von Aljabjew erlitt ein trauriges Schicksal. Ende des 19. Jahrhunderts ging sie verloren, und heute können wir ihr Aussehen nur anhand zahlreicher, aber kurzer Notenskizzen mental rekonstruieren ⁴⁶.

⁴⁶ GZMK, Inventarnr. 40, Bestandseinheit 269-274; Inventarnr. 47, Bestandseinheit 33, Nr. 9-13.

Das Erbe Aljabjews ist das wertvollste Gut der russischen Musikkultur. Es ist vor allem ein historisches Zeugnis für das geistige Leben seiner Epoche. Doch sein Werk und ein Vorläufer vieler Errungenschaften der russischen Kompositionsschule der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Assafjew nannte Aljabjew zu Recht ein „weitsichtiges Talent“ (23, 20).

А. Н. ВЕРСТОВСКИЙ

1.

Старший современник Глинки Алексей Николаевич Верстовский (1799—1862), родившийся на пять лет раньше автора «Руслана и Людмилы» и на столько же переживший его, прошел длительный творческий путь. Начав свою творческую деятельность на исходе второго десятилетия XIX века, он продолжал сочинять музыку и активно участвовать в музыкальной жизни на протяжении более сорока лет.

Однако за этот большой и насыщенный событиями исторический срок творческий облик Верстовского не претерпел значительных изменений. Он оставался на позициях консервативного романтизма 20 — начала 30-х годов, очень скоро оказавшегося для русской художественной культуры пройденной ступенью. Верстовскому был одинаково чужд как протестующий декабристский романтизм, так и философский романтизм московских «любомудров» с их порывами к бесконечному и стремлением проникнуть в скрытую сущность вещей. Если искать параллелей в области литературы, то больше всего точек соприкосновения мы находим у него с авторами исторических или историко-бытовых романов из русской жизни типа М. Н. Загоскина, А. Ф. Вельмана. С первым из них Верстовского многие годы связывала личная и творческая дружба. Интерес к народному быту и прошлому своей страны, соединявшийся с идеализацией патриархальных устоев допетровской Руси, смешение реального, бытового с фантастическим были характерными чертами этой ветви русского романтизма.

A. N. WERSTOWSKI

1.

Glinkas älterer Zeitgenosse Alexej Nikolajewitsch Werstowski (1799-1862), der fünf Jahre früher als der Autor von „Ruslan und Ljudmila“ geboren wurde und ihn um die gleiche Zeitspanne überlebte, hatte eine lange kreative Laufbahn. Er begann seine schöpferische Tätigkeit am Ende des zweiten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts und komponierte mehr als vierzig Jahre lang Musik und nahm aktiv am Musikleben teil.

Während dieser langen und ereignisreichen historischen Periode veränderte sich Werstowskis schöpferisches Bild jedoch nicht wesentlich. Er blieb der konservativen Romantik der 20er und frühen 30er Jahre verhaftet, die sich für die russische künstlerische Kultur sehr bald als ein vergangenes Stadium herausstellte. Die protestierende dekabristische Romantik war Werstowski ebenso fremd wie die philosophische Romantik der Moskauer „Philosophen“ mit ihren Impulsen zum Unendlichen und ihrem Wunsch, zum verborgenen Wesen der Dinge vorzudringen. Wenn man nach Parallelen in der Literatur sucht, dann finden wir die meisten Berührungspunkte bei ihm mit den Autoren historischer oder historisch-biografischer Romane aus dem russischen Leben wie M. N. Sagoskin, A. F. Weltman. Mit dem ersten von ihnen verband Werstowski eine langjährige persönliche und kreative Freundschaft. Das Interesse am Volksleben und an der Vergangenheit seines Landes, verbunden mit der Idealisierung der patriarchalischen Grundlagen des vorpetrinischen Russlands, die Vermischung des Realen und Alltäglichen mit dem Fantastischen waren charakteristische Merkmale dieses Zweigs der russischen Romantik.

Но благодаря своему демократизму, тесной связи с бытующими интонациями творчество Верстовского оказалось гораздо жизнеспособнее тех идей и эстетических представлений, которые его питали. Будучи образованным музыкантом-профессионалом¹, он сознательно опирался на устоявшийся круг жанровых и интонационных формул современной ему бытовой музыки.

¹ Его учителями по композиции были К. Т. Цейнер и И. Г. Миллер, по фортепиано — Д. Штейбельт к Дж. Фильд, по скрипке — Ф. Бем, по пению — Тарквини.

Б. В. Асафьев справедливо усматривал в этом одну из самых сильных его сторон. «Верстовский, — утверждал он, — по интонационной отзывчивости на требования своей современности—явление яркое и талантливое» (22, 61). Эта «отзывчивость», умение схватить в окружающей «звуковой среде» самое типичное и жизнестойкое определили значение Верстовского как одной из значительных фигур в русской музыке первой половины прошлого столетия, а вместе с тем и известную ограниченность его творчества.

Обширное творческое наследие Верстовского разнообразно по жанрам. Ему принадлежат несколько десятков романсов, ряд инструментальных (главным образом фортепианных) пьес, крупных вокально-симфонических произведений типа кантаты. Но в центре его внимания всегда находился театр. Уже в девятнадцати-двадцатилетнем возрасте он выступает как театральный композитор— автор музыки к водевилям и комедиям, шедшим на петербургской сцене. В 1823 году Верстовский переехал в Москву и вскоре (1825) был зачислен

Doch dank seines Demokratismus und seiner engen Verbindung zu alltäglichen Intonationen erwies sich Werstowskis Werk als weitaus tragfähiger als die Ideen und ästhetischen Vorstellungen, aus denen es sich speiste. Als ausgebildeter Berufsmusiker¹ stützte er sich bewusst auf das etablierte Spektrum von Gattungs- und Intonationsformeln der zeitgenössischen Alltagsmusik.

¹ Seine Lehrer in Komposition waren K. T. Zeiner und I. G. Miller, in Klavier D. Steibelt und J. Field, in Violine F. Böhm und in Gesang Tarkwini.

B. W. Assafjew sah dies zu Recht als eine seiner größten Stärken an. „Werstowski“, so argumentierte er, „ist in seinem intonatorischen Eingehen auf die Erfordernisse seiner Modernität eine kluge und talentierte Erscheinung“ (22, 61). Diese „Reaktionsfähigkeit“, die Fähigkeit, das Typischste und Lebendigste in der umgebenden „Klangumgebung“ zu erfassen, bestimmte Werstowskis Bedeutung als eine der bedeutenden Gestalten in der russischen Musik der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts und zugleich die gewissen Grenzen seines Werks.

Werstowskis umfangreiches Schaffen ist in Bezug auf die Gattungen sehr vielfältig. Er schrieb Dutzende von Romanzen, eine Reihe von Instrumentalstücken (hauptsächlich für Klavier) und große vokale und symphonische Werke wie Kantaten. Das Theater stand jedoch immer im Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit. Bereits im Alter von neunzehn oder zwanzig Jahren trat er als Theaterkomponist in Erscheinung und schrieb Musik für Vaudevilles und Komödien, die auf der St. Petersburger Bühne aufgeführt wurden. 1823 siedelte Werstowski nach Moskau über und trat bald (1825) in den Dienst der Moskauer

на службу в дирекцию московских театров, где продолжал работать более тридцати лет, пройдя ряд ступеней от инспектора музыки до управляющего театральной конторой².

² Основные биографические сведения о Верстовском см. в работах Н. Ф. Финдейзена (292) и Б. В. Доброхотова (109).

Под влиянием московского литературно-театрального окружения определяются его эстетические позиции, возникают новые творческие замыслы. Верстовский сближается с одним из идеологов русского романтизма В. Ф. Одоевским, писателем М. Н. Загоскиным, поэтом-романтиком и литературным критиком С. П. Шевыревым, С. Т. Аксаковым, который хотя и не разделял принципов романтического искусства, но так же, как и многие романтики, проявлял живой интерес к народному быту и родной старине и, кроме того, был страстным любителем театра.

Находясь длительное время во главе московской театральной жизни, Верстовский сыграл во многом положительную роль в ее развитии. Он был не только умелым, энергичным администратором и руководителем, но часто брал на себя функции режиссера, воспитателя труппы. Благодаря своей разносторонней одаренности он пользовался высоким авторитетом в артистической среде. Работавший в непосредственном контакте с Верстовским режиссер С. П. Соловьев характеризовал его как «личность весьма замечательную» во многих отношениях: «Он был симпатичный певец, отличный музыкант-исполнитель, талантливый композитор и искусный актер...» (253, 124).

Вместе с тем на проводимой им репертуарной политике, особенно в

Theaterdirektion, wo er mehr als dreißig Jahre lang tätig war und mehrere Stufen vom Musikinspektor bis zum Leiter des Theaterbüros² durchlief.

² Grundlegende biografische Informationen über Werstowski finden sich in N. F. Findeisen (292) und B. W. Dobrochotow (109).

Unter dem Einfluss des Moskauer Literatur- und Theatermilieus wurden seine ästhetischen Positionen bestimmt und neue kreative Ideen entwickelt. Werstowski stand in engem Kontakt zu einem der Ideologen der russischen Romantik, W. F. Odojewski, dem Schriftsteller M. N. Sagoskin und dem romantischen Dichter und Literaturkritiker S. P. Schewyrjow und S. T. Aksakow, der zwar nicht die Prinzipien der romantischen Kunst teilte, aber wie viele Romantiker ein großes Interesse am Volksleben und an der einheimischen Antike zeigte und darüber hinaus ein leidenschaftlicher Liebhaber des Theaters war.

Werstowski stand lange Zeit an der Spitze des Moskauer Theaterlebens und spielte eine weitgehend positive Rolle in dessen Entwicklung. Er war nicht nur ein geschickter und tatkräftiger Verwalter und Leiter, sondern übernahm oft auch die Funktion des Regisseurs und Erziehers der Truppe. Dank seines vielseitigen Talents genoss er hohes Ansehen in der Künstlergemeinde. Der Regisseur S. P. Solowjow, der in direktem Kontakt mit Werstowski arbeitete, charakterisierte ihn als „eine in vielerlei Hinsicht bemerkenswerte Persönlichkeit“: „Er war ein sympathischer Sänger, ein hervorragender Musiker-Interpret, ein begabter Komponist und ein geschickter Schauspieler...“ (253, 124).

Gleichzeitig war seine Repertoirepolitik, vor allem im Bereich

области оперы, иногда сказывались известная односторонность и консерватизм его взглядов. В том, что московская публика поздно получила возможность увидеть на сцене оперы Глинки, несомненно была доля вины Верстовского.

Многочисленные и нередко хлопотливые служебные обязанности он совмещал с интенсивной творческой работой. К созданию своей первой оперы «Пан Твардовский» Верстовский подошел, имея уже значительный опыт сочинения музыки для театра. В общей сложности им была написана музыка более чем к тридцати спектаклям, среди которых 25 водевилей, или, как их было принято именовать в то время, опер-водевилей. Верстовский мог с полным правом заявить, что он «первый начал сочинять музыку для оригинальных и переводных опер-водевилей» (69, 234). Уже в петербургский период он успешно выступил на этом поприще, написав куплеты и другие музыкальные номера к нескольким водевилям популярного в начале века литератора и комедиографа Н. И. Хмельницкого: «Бабушкины попугаи» (1819), «Карантин» (1820), «Новая шалость, или Театральное сражение» (1822)³.

³ Музыка последнего написана в сотрудничестве с А. А. Алябьевым и Л. Маурером.

Все три пьесы, написанные ясным и легким языком, незначительны по содержанию, комедийная интрига основывается в них на чисто анекдотических обстоятельствах. Так, в «Бабушкиных попугаях» юные девушки, воспитанные в строгих правилах и никогда не видевшие мужчин, встречают в саду двух молодых людей, прячущихся на ветвях деревьев, и принимают их за

der Oper, bisweilen von einer gewissen Einseitigkeit und Konservativität seiner Ansichten geprägt. Die Tatsache, dass das Moskauer Publikum erst spät Gelegenheit hatte, Glinkas Opern auf der Bühne zu sehen, war zweifellos Werstowskis Schuld.

Er verband seine zahlreichen und oft lästigen offiziellen Aufgaben mit intensiver kreativer Arbeit. Werstowski ging an die Schaffung seiner ersten Oper „Pan Twardowski“ mit beträchtlicher Erfahrung in der Komposition von Musik für das Theater heran. Insgesamt schrieb er Musik für mehr als dreißig Produktionen, darunter 25 Vaudevilles oder, wie sie damals genannt wurden, Vaudeville-Opern. Werstowski kann mit Recht behaupten, dass er „als erster begann, Musik für originale und übersetzte Vaudeville-Opern zu komponieren“ (69, 234). Bereits in der St. Petersburger Zeit war er auf diesem Gebiet erfolgreich, indem er Couplets und andere musikalische Nummern für mehrere Vaudevilles des populären Schriftstellers und Komödianten N. I. Chmelniczki schrieb: „Großmutterns Papageien“ (1819), „Quarantäne“ (1820) und „Neue Schelmerei oder Theaterschlacht“ (1822)³.

³ Die Musik des letzteren wurde in Zusammenarbeit mit A. A. Aljabjew und L. Maurer geschrieben.

Alle drei Stücke, die in klarer und einfacher Sprache geschrieben sind, sind inhaltlich unbedeutend, die komödiantische Intrige beruht in ihnen auf rein anekdotischen Umständen. So treffen in „Großmutterns Papageien“ junge Mädchen, die nach strengen Regeln erzogen wurden und noch nie einen Mann gesehen haben, im Garten auf zwei junge Männer, die sich in den Ästen der Bäume verstecken, und

попугаев. Но затем все выясняется и действие оканчивается счастливыми браками. Этим исчерпывается драматическая фабула. Как правило, водевили Хмельницкого представляли собой вольный перевод с французского⁴, только «Карантин» был оригинальной пьесой, содержащей, хотя и очень поверхностно воспринятые, черты русской действительности.

⁴ В основе «Бабушкиных попугаев» французская пьеса «Les perroquets de la mère Philippe».

У публики они пользовались успехом; водевиль «Новая шалость», как свидетельствует летописец петербургского театра П. Н. Арапов, «был принят с восторгом... в то время никто не мог запомнить, чтоб какой-нибудь водевиль произвел такой фурор, какой произвела „Шалость"» (14, 317). «Гвоздем» спектакля оказался выход шести юных, стройных воспитанниц театральной школы в костюмах учеников военной школы. Они помогают героине водевиля Бабете избежать грозящего ей брака с пожилым лесником и выйти замуж за любимого Алина. Немало способствовала успеху и живая мелодичная музыка Верстовского, основанная на знакомых интонациях и жанрах бытовой салонной музыки.

Наиболее плодотворный период деятельности Верстовского как автора музыки водевилей приходится на середину 20-х годов. Вскоре по переезде в Москву им был написан водевиль «Кто брат, кто сестра» на текст А. С. Грибоедова и П. А. Вяземского, поставленный на московской сцене в начале 1824 года. Это единственный случай, когда автор «Горя от ума» обратился к

halten sie für Papageien. Doch dann wird alles aufgeklärt und die Handlung endet mit glücklichen Ehen. Damit erschöpft sich die dramatische Fabulatur. In der Regel stellte das Vaudeville „Quarantäne“ eine freie Übersetzung aus dem Französischen dar⁴, nur „Quarantäne“ war ein Originalstück, das, wenn auch sehr oberflächlich betrachtet, Züge der russischen Wirklichkeit enthielt.

⁴ „Großmutter's Papageien“ basiert auf dem französischen Theaterstück „Les perroquets de la mère Philippe“.

Beim Publikum waren sie ein Erfolg; das Vaudeville „Neue Schelmerei“ wurde, wie der Chronist des St. Petersburger Theaters P. N. Arapow feststellte, „mit Begeisterung aufgenommen ... Zu dieser Zeit konnte sich niemand daran erinnern, dass irgendein Vaudeville eine solche Sensation gemacht hat, wie es die „Schelmerei“ produzierte“ (14, 317). „Der Höhepunkt“ der Aufführung war der Auftritt von sechs jungen, schlanken Schülern der Theaterschule in den Kostümen von Studenten der Militärschule. Sie helfen Babeta, der Heldin des Vaudevilles, ihre drohende Ehe mit einem älteren Förster zu verhindern und ihren geliebten Alin zu heiraten. Werstowskis lebendige, melodische Musik, die auf vertrauten Intonationen und Genres der alltäglichen Salonmusik basiert, trug ebenfalls wesentlich zum Erfolg des Stücks bei.

Werstowskis fruchtbarste Zeit als Autor von Vaudeville-Musik fiel in die Mitte der 20er Jahre. Bald nach seiner Übersiedlung nach Moskau schrieb er das Vaudeville „Wer ist Bruder, wer ist Schwester“ nach einem Text von A. S. Gribojedow und P. A. Wjasemski, das Anfang 1824 auf der Moskauer Bühne aufgeführt wurde. Dies ist das einzige Mal, dass sich der Autor von „Kummer vor Witz“ dem Genre des Vaudevilles

жанру водевиля, осмеянному им же самим в своей бессмертной комедии⁵.

⁵ Об истории его создания и постановки см. статьи Н. К. Пиксанова и А. В. Войновой в изд.: Верстовский А. Кто брат, кто сестра. М.—Л., 1949. Это единственный из водевилей Верстовского, музыка которого была издана полностью, хотя и через сто с лишним лет после его появления на свет. Отдельные музыкальные номера печатались в прижизненных сборниках: *Recueil choisi de différents morceaux d'opera-vaudevilles russes composées et arrangées pour pianoforte par A. N. Verstovsky*. Spb., 1823; *Драматический альбом для любителей театра и музыки*, изданный А. Писаревым и А. Беретовским, кн. 2. М., 1826 и др. См. также; Верстовский А. Романсы, песни и куплеты из музыки к водевилям и пьесам. Под ред., с предисловием и коммент. А. В. Войновой. М., 1971.

В целом интрига, построенная на забавных *qui pro quo*, с переодеваниями, неожиданными встречами, обманами достаточно традиционна. Но это была оригинальная русская пьеса, а не перевод или переработка французского текста, с живым, остроумным действием и ясно очерченными характерами, написанная прекрасным литературным языком.

Однако пьеса успеха не имела. Ее провал дал литературным противникам Грибоедова и Вяземского повод для сатирических выпадов и эпиграмм. Но Верстовского это не обескуражило. В том же 1824 году на сцене появились еще три водевиля с музыкой, написанной им в соавторстве, с Алябьевым и другими композиторами: «Учитель и ученик»,

zuwandte, das er selbst in seiner unsterblichen Komödie verspottete⁵.

⁵ Zur Entstehungsgeschichte und Inszenierung siehe die Artikel von N. K. Pikschanow und A. W. Woinowa in *Werstowski A. Wer ist Bruder, wer ist Schwester*. M.-L., 1949. Dies ist das einzige von Werstowskis Vaudevilles, dessen Musik vollständig veröffentlicht wurde, wenn auch mehr als hundert Jahre nach seinem Erscheinen in der Welt. Einzelne Musiknummern wurden in lebenslangen Sammlungen gedruckt: *Recueil choisi de différents morceaux d'opera-vaudevilles russes composées et arrangées pour pianoforte par A. N. Verstovsky*. Spb., 1823; *Dramen Album für Amateure des Theaters und der Musik*, herausgegeben von A. Pissarew und A. Beretowski, Buch 2. M., 1826, etc. Siehe auch; *Werstowski A. Romanzen, Lieder und Couplets aus der Musik für Vaudevilles und Theaterstücke*. Herausgegeben, mit einem Vorwort und Kommentar von A. W. Woinowa. M., 1971.

Im Allgemeinen ist die Intrige, die auf einem amüsanten *qui pro quo* aufbaut, mit Verkleidungen, unerwarteten Begegnungen und Täuschungen recht traditionell. Aber es handelte sich um ein originales russisches Stück, nicht um eine Übersetzung oder Umarbeitung eines französischen Textes, mit einer lebhaften, witzigen Handlung und klar umrissenen Charakteren, geschrieben in einer schönen literarischen Sprache.

Das Stück war jedoch kein Erfolg. Sein Misserfolg gab den literarischen Gegnern von Gribojedow und Wjasemski Anlass zu satirischen Angriffen und Epigrammen. Doch Werstowski ließ sich nicht entmutigen. Noch im selben Jahr 1824 erschienen auf der Bühne drei weitere Vaudevilles mit Musik, die er in Co-Autorenschaft mit Aljabjew und anderen Komponisten

«Проситель» и «Хлопотун». В 1825 году поставлены пять водевилей, в создании которых Верстовский принимал большее или меньшее участие.

Текст всех названных пьес, за исключением одной («Опыт артистов, или Авось удастся», 1825) принадлежал молодому талантливому, но рано умершему комедиографу, эпиграмматисту и переводчику А. И. Писареву. «...Лучший русский водевилист и вообще человек замечательно даровитый в сфере мелкой житейской, литературы» — так охарактеризовал его Белинский (41, 528).

Следуя установившейся традиции, Писарев заимствовал сюжеты для своих водевилей из французской драматической литературы, но переносил действие на русскую почву, придавал образам действующих лиц характерно русские черты и порой затрагивал, хотя и вскользь, поверхностно, животрепещущие вопросы современности. Один из исследователей находит в «Хлопотуне», например, «чисто русский мотив земельной тяжбы двух соседей-помещиков» (290, 22). К сильным сторонам Писарева-водевилиста принадлежало блестящее владение куплетом. Он, как замечает М. О. Янковский, «привлекает музыку в поворотные, действенные эпизоды, и таким образом она из иллюстрации или „вставного номера“: превращается в органический элемент драматургии» (268, 41).

Верстовский продолжал сочинять музыку для водевилей и во второй половине 20-х годов, но при этом он все чаще обращался к своим прежним работам, добавляя в случае необходимости несколько новых номеров. Иногда вся музыка

сочинил: „Lehrer und Schüler“, „Der Bittsteller“ und „Der Wichtigtuer“. Im Jahr 1825 wurden fünf Vaudevilles aufgeführt, an deren Entstehung Werstowski mehr oder weniger beteiligt war.

Der Text all dieser Stücke, mit Ausnahme von einem („Die Erfahrung des Künstlers oder Der mögliche Erfolg“, 1825), stammte von dem jungen, talentierten, aber früh verstorbenen Komödienschreiber, Epigrammatiker und Übersetzer A. I. Pissarew. „...Der beste russische Vaudevillekünstler und überhaupt ein Mann von bemerkenswertem Talent auf dem Gebiet der kleinen Weltliteratur“ - so charakterisierte ihn Belinski (41, 528).

Der Tradition folgend entlehnte Pissarew die Motive für seine Vaudevilles aus der französischen dramatischen Literatur, verlegte die Handlung jedoch auf russischen Boden, verlieh den Figuren typisch russische Züge und berührte manchmal, wenn auch nur beiläufig und oberflächlich, brennende zeitgenössische Themen. Einer der Forscher findet in „Der Wichtigtuer“ zum Beispiel „ein rein russisches Motiv des Landstreits zwischen zwei benachbarten Grundbesitzern“ (290, 22). Zu Pissarews Stärken als Vaudevillist gehörte seine brillante Beherrschung des Couplets. Wie M. O. Jankowski bemerkt, „bezieht er die Musik in zentrale Handlungsepisoden ein, und so wird sie von einer Illustration oder ‚Einschubnummer‘ zu einem organischen Element der Dramaturgie“ (268, 41).

In der zweiten Hälfte der 20er Jahre komponierte Werstowski weiterhin Musik für das Vaudeville, doch griff er zunehmend auf seine früheren Werke zurück und fügte bei Bedarf einige neue Nummern hinzu. Manchmal war die gesamte Musik alt (z. B. „Fünf Jahre in

оказывалась старой (например, «Пять лет в два часа, или Как дороги утки» на текст Писарева, 1828) и подбиралась, по-видимому, даже не самим автором, а водевильным дирижером.

Перенесение целых музыкальных номеров из одной пьесы в другую облегчалось типизированностью и даже известной стандартностью характеров и ситуаций в водевиле. Действие вращается обычно вокруг счастливого бракосочетания — цели, для достижения которой молодым любовникам приходится преодолеть различного рода препятствия. В составе действующих лиц обязательно присутствуют пара влюбленных (возможны две пары), комический старик или старуха (или они оба), часто еще благородный герой, помогающий влюбленным устроить свое счастье. Остальным персонажам, если они вводятся в действие, принадлежит эпизодическая роль. При наличии двух пар влюбленных они раз: делятся по социальному признаку: барышня из дворянской семьи и ее служанка, молодой дворянин и слуга или крестьянин.

Наиболее распространенные из жанров водевильной музыки — мазурка, вальс, полонез, экосез или контрданс, лирический романс, пастораль, иногда марш⁶.

⁶ В «Новой шалости» маршем характеризуется старший из учеников военной школы Виктор. В более позднем водевиле «Станислав» мы находим три марша. Иногда марш используется в пародийном плане (например, в характеристике карантинного надзирателя Шляхтенко).

Несомненное влияние на русский водевиль оказала французская и итальянская комическая опера.

zwei Stunden, oder wie liebe Enten“ nach einem Text von Pissarew, 1828) und wurde offenbar nicht einmal vom Autor selbst, sondern von einem Vaudeville-Dirigenten ausgewählt.

Die Übertragung ganzer Musiknummern von einem Stück auf ein anderes wurde durch die Typisierung und sogar Standardisierung von Figuren und Situationen im Vaudeville begünstigt. Die Handlung dreht sich in der Regel um eine glückliche Ehe, ein Ziel, für das die jungen Liebenden verschiedene Hindernisse überwinden müssen. Zu den Figuren gehören notwendigerweise ein Liebespaar (auch zwei Paare sind möglich), ein komischer alter Mann oder eine alte Frau (oder beide) und oft ein edler Held, der den Liebenden hilft, ihr Glück zu finden. Die anderen Figuren haben, wenn sie in die Handlung eingeführt werden, eine episodische Rolle. Wenn es zwei Liebespaare gibt, werden sie nach sozialen Gesichtspunkten aufgeteilt: eine junge Dame aus einer adligen Familie und ihre Zofe, ein junger Adliger und ein Diener oder Bauer.

Die gängigsten Gattungen der Vaudeville-Musik sind Mazurka, Walzer, Polonaise, Ecosaise oder Kontretanz, lyrische Romanze, Pastorale und manchmal Marsch⁶.

⁶ In „Neue Schelmerei“ wird Viktor, der älteste der Militärschüler, durch einen Marsch charakterisiert. In dem späteren Vaudeville „Stanislaw“ finden wir drei Märsche. Manchmal wird der Marsch in der Parodie verwendet (z. B. in der Charakterisierung des Quarantäneaufsehers Schljachtenko).

Die französische und italienische komische Oper hatte einen unbestreitbaren Einfluss auf das russische Vaudeville.

Основные жанровые типы куплетов складываются уже в ранних водевилях Верстовского петербургского периода. Так, заключительные куплеты «Карантина» написаны в ритме мазурки (пример 17).

В данном случае это можно было бы объяснить стремлением к «местному колориту», так как действие происходит в западной части Украины, где заметно ощущались польские влияния⁷.

⁷ Польские элементы есть и в тексте Хмельницкого. Сильным польским акцентом отличается речь фактора Мовши. Композитор избрал для его выходных куплетов жанр мазурки.

Но к тому же жанру Верстовский прибегал и в других случаях, когда подобная мотивировка отсутствует (например, в заключительных куплетах водевиля «Три десятки», поставленного в Москве в 1825 году).

Привлекательной лирической миниатюрой, окрашенной в меланхолически чувствительные тона, является романс молодого офицера Стрельского, влюбленного в дочь надзирателя карантина Ленушку⁸.

⁸ Определение «романс» дано еще двум номерам в этом же водевиле.

Характерно здесь «шубертовское» сопоставление, минора и одноименного мажора, используемое Верстовским и в лирических эпизодах других водевилей (пример 18а, б)⁹.

⁹ Приводится в собственном переложении композитора, напечатанном в сборнике 1823 года.

Die wichtigsten Gattungstypen von Couplets werden bereits in Werstowskis frühen Vaudevilles aus der Petersburger Zeit gebildet. So sind beispielsweise die letzten Couplets von „Quarantäne“ im Rhythmus einer Mazurka geschrieben (Beispiel 17).

In diesem Fall könnte dies mit dem Wunsch nach „Lokalkolorit“ erklärt werden, da die Handlung im westlichen Teil der Ukraine spielt, wo polnische Einflüsse deutlich spürbar waren⁷.

⁷ Polnische Elemente sind auch in Chmelnizkis Text zu finden. Die Sprache des Faktors Moschy ist durch einen starken polnischen Akzent gekennzeichnet. Der Komponist wählte für seine Ausgangspaare das Genre der Mazurka.

Aber Werstowski griff auch in anderen Fällen, in denen es keine solche Motivation gab, auf dasselbe Genre zurück (zum Beispiel in den letzten Versen des 1825 in Moskau aufgeführten Vaudevilles „Drei Zehner“).

Eine reizvolle lyrische Miniatur, die in melancholischen und empfindsamen Tönen gefärbt ist, ist die Romanze des jungen Offiziers Strelski, der in Lenuschka, die Tochter des Quarantäneaufsehers, verliebt ist⁸.

⁸ Die Definition des Begriffs „Romanze“ wird für zwei andere Nummern in demselben Vaudeville verwendet.

Die „schubertsche“ Gegenüberstellung von Moll und Dur gleichen Namens, die Werstowski auch in lyrischen Episoden anderer Vaudevilles verwendet (Beispiel 18а, б)⁹, ist hier charakteristisch.

⁹ Es wird in der eigenen Bearbeitung des Komponisten wiedergegeben, die in der Sammlung von 1823 abgedruckt ist.

В духе галантного, но не лишённого игривости контрданса или экосеза выдержан изящный по музыке первый дуэт двух юных девушек Терезы и Жервезы в «Бабушкиных попугаях» (пример 19).

Подобные жанры лежат в основе и более поздних водевилей Верстовского, написанных для московской сцены, но масштабы куплетов порой расширяются, приближаясь к типу оперной арии, что оправдывает определение «опера-водевиль». В этом отношении уже первый московский водевиль Верстовского «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» заметно отличается от его ранних опытов в данном театральном-музыкальном жанре. Наряду с разнообразными по характеру куплетами здесь много ансамблей, и хотя они построены по общепринятому в водевилях принципу, то есть все участники выступают поочередно и только в конце голоса могут объединяться, но в некоторых ансамблевых номерах каждый из участников получает свою музыкальную характеристику (например, № 9). Тщательнее разработана оркестровая партия. Почти вся музыка, за исключением трех номеров, которые заимствованы из прежних работ композитора, написана заново.

Текст Грибоедова и Вяземского, основанный на традиционной для водевиля фарсовой интриге, выделяется среди большинства произведений этого рода по своим литературным достоинствам. Н. К. Пиксанов отмечает в пьесе высокую культуру языка, удачные характеристики отдельных действующих лиц, ряд занимательных комических ситуаций. Сама по себе литературная сторона, независимо от музыки, могла, по мнению ученого, «держат внимание зрителей в известном напряжении» (207, 10).

Im Sinne eines galanten, aber nicht unspielbaren Kontertanzes oder einer Ecossaise ist das erste Duett der beiden jungen Mädchen Therese und Gervaise in „Großmutter's Papageien“ (Beispiel 19) anmutig in der Musik.

Ähnliche Gattungen liegen Werstowskis späteren, für die Moskauer Bühne geschriebenen Vaudevilles zugrunde, aber der Umfang der Couplets ist manchmal erweitert und nähert sich dem Typus einer Opernarie an, was die Definition „Opern-Vaudeville“ rechtfertigt. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Werstowskis erstes Moskauer Vaudeville, „Wer ist Bruder, wer ist Schwester oder eine Täuschung nach der anderen“, deutlich von seinen früheren Experimenten in diesem Theater- und Musikgenre. Neben den vielseitigen Couplets gibt es viele Ensembles, und obwohl sie nach dem im Vaudeville allgemein üblichen Prinzip aufgebaut sind, d. h. alle Beteiligten treten einzeln auf und erst am Ende können sich ihre Stimmen vereinen, erhält in einigen Ensemble-Nummern jeder der Beteiligten seine eigene musikalische Charakteristik (z. B. Nr. 9). Der Orchesterpart ist sorgfältiger ausgearbeitet. Mit Ausnahme von drei Nummern, die aus früheren Werken des Komponisten entlehnt sind, ist fast die gesamte Musik neu geschrieben worden.

Der Text von Gribojedow und Wjasemski, der auf der traditionellen farcenhafte Intriqe des Vaudevilles beruht, hebt sich von den meisten Werken dieser Art durch seine literarischen Verdienste ab. N. K. Pikschanow stellt in dem Stück eine hohe Sprachkultur, gelungene Charakterisierungen einzelner Schauspieler und eine Reihe unterhaltsamer komischer Situationen fest. Der literarische Aspekt selbst, unabhängig von der Musik, konnte nach Meinung des Wissenschaftlers „die Aufmerksamkeit des Publikums in einer gewissen Spannung halten“ (207, 10).

Как указывает ремарка в тексте водевиля, «действие происходит в польском местечке, в почтовом дворе». Молодой гусарский офицер Рославлев, женившийся на красивой польке Юлии, останавливается вместе с ней на почтовом дворе по пути из Петербурга в Варшаву. Туда же приезжает старший Рославлев — женоненавистник, который спешит в Петербург, чтобы предостеречь своего брата от женитьбы. Юлия появляется перед ним то в своем настоящем виде, то переодетая в гусарскую форму, выдавая себя за брата красавицы. Младший Рославлев изображает больного, немощного старика, за которым ухаживает Юлия. Пленный ее красотой, умом и скромностью Рославлев-старший постепенно влюбляется в нее. Тогда Юлия раскрывает свой обман и дело кончается примирением.

Кроме этих трех главных действующих лиц широко развиты партии содержателя почтового двора пана Чижевского и двух его дочерей Антоси и Лудвисы, появляющихся всегда вместе. Для придания их характеристикам национальной окраски композитор пользуется жанрами мазурки (дуэт Антоси и Лудвисы, № 1) и полонеза (дуэт № 4). Ритм мазурки слышится и в увертюре (вернее, небольшом оркестровом вступлении) и в единственном хоровом эпизоде (№ 20 — «Любит обновы мальчик Эрот»). На том же ритме основан заключительный водевиль. В характере полонеза выдержаны куплеты Антоси, Лудвисы и их отца (№ 21).

Широкое использование этих танцевальных жанров несомненно связано со стремлением композитора к музыкальной обрисовке местного колорита. Характеристики резвых и веселых польских девушек

Wie es im Text des Vaudevilles heißt, „spielt sich die Handlung in einem polnischen Dorf, in einem Postamt ab“. Der junge Husarenoffizier Roslawlew, der die schöne Polin Julia geheiratet hat, bleibt mit ihr auf dem Weg von St. Petersburg nach Warschau im Postamt. Der ältere Roslawlew, ein Frauenfeind, kommt dort an und eilt nach St. Petersburg, um seinen Bruder vor der Heirat zu warnen. Julia erscheint ihm in ihrer wirklichen Gestalt oder verkleidet in einer Husarenuniform und gibt vor, der Bruder des schönen Mädchens zu sein. Der jüngere Roslawlew stellt einen kranken, gebrechlichen alten Mann dar, um den sich Julia kümmert. Fasziniert von ihrer Schönheit, Intelligenz und Bescheidenheit, verliebt sich Roslawlew Senior allmählich in sie. Dann deckt Julia ihren Betrug auf und die Angelegenheit endet mit einer Versöhnung.

Neben diesen drei Protagonisten werden auch die Rollen des Posthalters Pan Tschischewski und seiner beiden Töchter Antosi und Ludvisi, die immer gemeinsam auftreten, stark ausgearbeitet. Der Komponist verwendet die Gattungen der Mazurka (Duett Nr. 1 von Antossja und Ludwisja) und der Polonaise (Duett Nr. 4), um ihren Charakterisierungen einen nationalen Anstrich zu geben. Der Mazurka-Rhythmus ist in der Ouvertüre (oder besser gesagt in der kleinen Orchestereinleitung) und in der einzigen Chorepisode (Nr. 20 – „Der Junge Eros liebt Neuerungen“) zu hören. Das abschließende Vaudeville basiert auf demselben Rhythmus. Die Verse von Antossja, Ludwisja und ihrem Vater (Nr. 21) haben den Charakter einer Polonaise.

Die weit verbreitete Verwendung dieser Tanzgattungen hängt zweifellos mit dem Wunsch des Komponisten nach einer musikalischen Darstellung des Lokalkolorits zusammen. Die Eigenschaften der verspielten und

дополняются их дуэтом № 10 в ритме экосеза¹⁰ и 16 — tempo di valse.

¹⁰ Музыка заимствована из водевиля «Новая шалость».

Колоритно обрисован образ хитрого, корыстолюбивого пана Чижевского. Его «опознавательным знаком» служат «золотые ходы» валторны, напоминающие звуки почтового рожка, во вступлении к куплетам № 5 (вернее было бы сказать — ариозо). Вокальная партия Чижевского построена на скороговорке в духе итальянской оперы-буффа или французской комической оперы¹¹ (пример 20).

¹¹ К подобному приему Верстовский прибегал и в некоторых других водевилях (например, куплеты Репейкина «Тебе, мой милый, подражая» в «Хлопотуне»).

Партия старшего Рославлева, самая развитая музыкально, написана в расчете на певца с хорошими вокальными данными. В первоначальной редакции 1824 года ему поручены семь самостоятельных сольных номеров помимо участия в ансамблевых эпизодах¹².

¹² Позднее была добавлена еще одна ария, помещенная в печатном клавире под № 24.

Куплеты и арии Рославлева разнообразны по характеру. В первом из них (рондо № 7), выдержанном в духе браваурного полонеза, показан образ высокомерного победителя женских сердец, насмехающегося над своими жертвами (пример 21 а). Но, покоренный чарами красавицы Юлии, он поет минорный чувствительный

fröhlichen polnischen Mädchen werden durch ihr Duett Nr. 10 im Rhythmus einer Ecosaise¹⁰ und 16 - tempo di valse - ergänzt.

¹⁰ Die Musik ist dem Vaudeville „Neue Schelmerei“ entlehnt.

Das Bild des gerissenen, selbstsüchtigen Pan Tschischewski wird farbenfroh gezeichnet. Sein „Erkennungszeichen“ sind die „goldenen Passagen“ des Horns, die an die Klänge eines Posthorns erinnern, in der Einleitung zu Strophe 5 (genauer wäre es, arioso zu sagen). Tschischewskis Gesangsstimme basiert auf einem Schnellsprechers im Geiste der italienischen Opera buffa oder der französischen komischen Oper¹¹ (Beispiel 20).

¹¹ Werstowski griff in einigen anderen Vaudevilles auf ein ähnliches Mittel zurück (z. B. Repejkins Vers „An dich, mein Lieblich, nachahmend“ in „Der Wichtigtuer“).

Die Rolle des älteren Roslawlew, die musikalisch am weitesten entwickelt ist, wurde mit Blick auf einen Sänger mit guten Stimmdaten geschrieben. In der Originalfassung von 1824 wurden ihm neben der Beteiligung an Ensemble-Episoden sieben eigenständige Solonummern zugewiesen¹².

¹² Eine weitere Arie wurde später hinzugefügt, die in der gedruckten Klavierfassung unter Nr. 24 zu finden ist.

Roslawlews Couplets und Arien sind von unterschiedlichem Charakter. Das erste von ihnen (Rondo Nr. 7) zeigt im Geiste einer bravourösen Polonaise das Bild eines arroganten Gewinners der Frauenherzen, der seine Opfer verhöhnt (Beispiel 21a). Doch vom Charme der schönen Julia besiegt, singt er eine kleine, gefühlvolle Romanze (Nr. 17),

романс (№ 17), звучащий в его устах несколько иронически (пример 21 б).

Чем объяснить, что этот, бесспорно, один из лучших и в литературном отношении и по качеству музыки водевилей не имел успеха при первом представлении? А. В. Войнова видит причину этого в недостатках исполнения (см.: 74, 19—20). Исполнительница главной женской роли выдающаяся актриса М. Д. Львова-Синецкая¹³, с одинаковым блеском выступавшая и в комедийных, и в драматических ролях, не обладала певческим голосом, что учитывали, вероятно, и авторы текста, поручившие ей всего один вокальный номер.

¹³ Водевиль поставлен в ее бенефис.

Не участвует она и в ансамблях, за исключением финального водевиля. Прекрасный певец П. А. Булахов, исполнявший роль Рославлева-старшего, по единодушному признанию современников, был очень слабым актером. Имена остальных участников спектакля неизвестны, но если это были даже хорошие артисты и певцы, они не могли компенсировать неудовлетворенность зрителей исполнителями главных ролей.

Для водевилей, поставленных после этой пьесы (преимущественно на тексты Писарева), Верстовский писал музыку совместно с другими композиторами или черпал из своего старого запаса ¹⁴.

¹⁴ Как устанавливает Войнова, почти вся музыка водевиля «Кто брат, кто сестра» использована композитором в последующих произведениях того же жанра (74, 19).

die in seiner Stimme etwas ironisch klingt (Beispiel 21 b).

Wie ist es zu erklären, dass dieses zweifellos eines der besten Vaudevilles sowohl in literarischer als auch in musikalischer Hinsicht bei seiner Uraufführung kein Erfolg war? A. W. Wojnowa sieht den Grund dafür in den Unzulänglichkeiten der Aufführung (siehe: 74, 19-20). Die Darstellerin der weiblichen Hauptrolle, die hervorragende Schauspielerin M. D. Lwowa-Sinezka¹³, die in komödiantischen und dramatischen Rollen gleichermaßen brillierte, besaß keine Gesangsstimme, was wahrscheinlich von den Autoren des Textes berücksichtigt wurde, die ihr nur eine Gesangsnummer zuwiesen.

¹³ Das Vaudeville wird zu ihren Gunsten eingerichtet.

Sie wirkt auch nicht in Ensembles mit, außer im letzten Vaudeville. Der hervorragende Sänger P. A. Bulachow, der die Rolle des Roslawlewa Senior verkörperte, war nach einhelliger Meinung der Zeitgenossen ein sehr schwacher Schauspieler. Die Namen der anderen Mitwirkenden der Aufführung sind nicht bekannt, aber selbst wenn sie gute Schauspieler und Sänger waren, konnten sie die Unzufriedenheit des Publikums mit den Darstellern der Hauptrollen nicht ausgleichen.

Für die nach diesem Stück inszenierten Vaudevilles (meist zu Texten von Pissarew) schrieb Werstowski die Musik zusammen mit anderen Komponisten oder schöpfte aus seinem alten Fundus ¹⁴.

¹⁴ Wie Woinowa feststellt, wurde fast die gesamte Musik des Vaudevilles „Wer ist Bruder, wer ist Schwester“ vom Komponisten in späteren Werken desselben Genres verwendet (74, 19).

Среди них в сюжетном отношении наиболее интересен «Хлопотун, или Дело мастера боится», появившийся на сцене московского театра в конце того же 1824 года. Текст водевиля был издан Писаревым годом позже с посвящением Береговскому, хотя ему принадлежит только одиннадцать музыкальных номеров, частично перенесенных из более ранних пьес, остальные четырнадцать написаны Алябьевым¹⁵.

¹⁵ Характеристику этого водевиля см. в главе «А. А. Алябьев».

Любопытно отметить, что в словах заключительных куплетов с музыкой полонезного характера упоминается о провале водевиля «Кто брат, кто сестра» и осмеивается один из его авторов Вяземский (под пародийным псевдонимом Мишурский). Таким образом Верстовский оказывался в литературной борьбе 20-х годов на стороне противника своих же близких друзей и единомышленников — Писарева.

Это характеризует двойственность эстетической позиции композитора, который, с одной стороны, сотрудничал с Писаревым, неизменно преследовавшим своими эпиграммами и водевильными куплетами романтическую поэзию и ее представителей, а с другой — создавал типично романтические баллады и кантаты на стихи Жуковского, М. А. Дмитриева, раннего Пушкина.

2.

В те же самые годы, на которые приходится расцвет водевильного творчества Верстовского, на сцене

Das von der Handlung her interessanteste Stück ist „Der Wichtigtuer oder Das Werk lobt den Meister“, das Ende desselben Jahres 1824 auf der Bühne des Moskauer Theaters aufgeführt wurde. Der Text des Vaudevilles wurde ein Jahr später von Pissarew mit einer Widmung an Beregowski veröffentlicht, obwohl er nur elf musikalische Nummern besitzt, die zum Teil aus früheren Stücken übernommen wurden, die anderen vierzehn wurden von Aljabjew geschrieben¹⁵.

¹⁵ Für eine Charakterisierung dieses Vaudevilles siehe das Kapitel über A. A. Aljabjew.

Interessant ist, dass der Text der letzten Couplets mit einer Polonaise den Misserfolg des Vaudevilles „Wer ist Bruder, wer ist Schwester“ erwähnt und einen seiner Autoren, Wjasemski (unter dem parodistischen Pseudonym Mischurski), lächerlich macht. So fand sich Werstowski im literarischen Kampf der 20er Jahre auf der Seite des Gegners seiner eigenen engen Freunde und Weggefährten - Pissarew.

Dies kennzeichnet die Dualität der ästhetischen Position des Komponisten, der einerseits mit Pissarew zusammenarbeitete, der mit seinen Epigrammen und Vaudeville-Couplets stets die romantische Poesie und ihre Vertreter verfolgte, und andererseits typisch romantische Balladen und Kantaten zu Gedichten von Schukowski, M. A. Dmitrijew und dem frühen Puschkin schuf.

2.

In denselben Jahren, in denen Werstowskis Vaudeville-Arbeit florierte, wurden seine großen Vokal- und

московского театра исполнялись с декорациями и в костюмах его большие вокальнооркестровые композиции «Черная шаль» на слова Пушкина, «Три песни» на слова Жуковского. Композитор назвал эти сочинения кантатами ¹⁶.

¹⁶ В. Ф. Одоевский, восторженно приветствовавший эти произведения, относил кантату наряду с оперой к сценическому роду музыки (см.: 181, 532).

Но весь их образный строй, повествовательный характер поэтического текста, яркая живописность и драматизм музыки типичны для романтической баллады. Если отдельные опыты подобного рода имели место в русской музыке и раньше («Ленора», «Светлана» А. А. Плещеева), то Верстовский был первым русским композитором, создавшим художественно значительные образцы этого жанра, которые получили широкое признание современников.

В духе баллады трактует Верстовский и стихотворение Пушкина «Черная шаль», по своим жанровым признакам, скорее, родственное песне¹⁷.

¹⁷ В первой публикации Пушкин, как известно, дал этому стихотворению подзаголовок «Молдавская песня».

Так его и трактовали другие композиторы, обращавшиеся к этому пушкинскому тексту в 20-е годы, — М. Ю. Виельгорский, И. И. Геништа. Оба они придерживаются строфической песенной формы. У Виельгорского это бесхитростная куплетная песня, форма которой укладывается в рамки шестнадцатитактового построения. У Геништы музыкальная строфа более развернута и охватывает не две, а

Orchesterkompositionen „Der schwarze Schal“ nach Texten von Puschkin und „Drei Lieder“ nach Texten von Schukowski auf der Bühne des Moskauer Theaters mit Kulissen und Kostümen aufgeführt. Der Komponist nannte diese Werke Kantaten ¹⁶.

¹⁶ W. F. Odojewski, der diese Werke enthusiastisch begrüßte, stufte die Kantate neben der Oper als eine Bühnengattung der Musik ein (siehe: 181, 532).

Aber ihre gesamte figurative Struktur, der erzählerische Charakter des poetischen Textes, die lebendige Bildhaftigkeit und die Dramatik der Musik sind typisch für die romantische Ballade. Zwar hatte es in der russischen Musik schon früher einzelne Experimente dieser Art gegeben („Lenora“ und „Swetlana“ von A. A. Pleschejew), doch war Werstowski der erste russische Komponist, der künstlerisch bedeutsame Beispiele dieser Gattung schuf, die von seinen Zeitgenossen allgemein anerkannt wurden.

Auch Werstowski behandelt Puschkins Gedicht „Der schwarze Schal“ im Sinne einer Ballade, die von der Gattung her eher einem Lied ähnelt¹⁷.

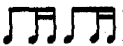
¹⁷ Es ist bekannt, dass Puschkin diesem Gedicht bei seiner ersten Veröffentlichung den Untertitel „Moldawisches Lied“ gegeben hat.

Andere Komponisten, die sich in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts diesem Puschkin-Text zuwandten - M. J. Wielgorski und I. I. Genischta - interpretierten ihn auf diese Weise. Beide halten sich an die strophenartige Liedform. Bei Wielgorski handelt es sich um ein geniales Strophenlied, dessen Form in den Rahmen einer sechzehntaktigen Struktur passt. Bei Genischta ist die musikalische Strophe

шесть строк поэтического текста, музыка носит скорбно-патетический характер, но отдельные моменты повествования не выделены с помощью особых выразительных средств и общий колорит остается неизменным (см.: 220).

В отличие от них Верстовский создает развернутое по масштабу произведение типа durchkomponiertes Lied с яркими и сильными контрастами¹⁸.

¹⁸ Впервые исполнена на сцене Большого театра П. А. Булаховым 10 января 1824 года.


Характер музыки суровый, мрачно-трагический. Уже вступление с грозными трелями басов и короткими вспышками *sf* на диссонирующих гармониях настораживает внимание слушателя, заставляя ожидать каких-то ужасных трагических происшествий. Скорбное *Andante dolorosa* в типичном для романтической баллады размере $\frac{6}{8}$ служит обрамлением для ряда контрастных эпизодов, выразительно оттеняющих отдельные моменты поэтического повествования. Музыкально обрисованы и веселая пирушка (*Maggiore Allegretto*), и гнев и ярость героя, узнающего об измене своей возлюбленной (пунктирный ритм, стремительно взлетающие тираты, уменьшенные септаккорды), и неистовая скачка (характерный ритм ) . Драматической кульминацией служит самый момент убийства неверной девы (*Allegro con brio* $\frac{3}{8}$ — снова уменьшенные септаккорды и нонаккорды, прерывающееся тремоло и т. д.)¹⁹.

¹⁹ Одоевский обращает внимание на то, как подготавливается этот взрыв на словах «Вхожу в отдаленный покой я один» вокальными фразами

ausgedehnter und umfasst nicht zwei, sondern sechs Zeilen des poetischen Textes, die Musik hat einen schwermütigen und pathetischen Charakter, aber einzelne Momente der Erzählung werden nicht mit besonderen Ausdrucksmitteln hervorgehoben und das allgemeine Kolorit bleibt unverändert (siehe: 220).

Im Gegensatz zu ihnen schafft Werstowski ein groß angelegtes Werk vom Typus des durchkomponierten Liedes mit lebhaften und starken Kontrasten¹⁸.

¹⁸ Uraufführung auf der Bühne des Bolschoi-Theaters durch P. A. Bulachow am 10. Januar 1824.

Der Charakter der Musik ist streng, düster und tragisch. Schon die Einleitung mit ihren bedrohlichen Trillern der Bässe und kurzen Ausbrüchen von *sf* auf dissonanten Harmonien weckt die Aufmerksamkeit des Zuhörers und lässt ihn schreckliche tragische Ereignisse erwarten. Das traurige *Andante dolorosa* im typisch romantischen Balladenformat $\frac{6}{8}$ dient als Rahmen für eine Reihe von kontrastierenden Episoden, die einzelne Momente der poetischen Erzählung ausdrucksvoll schattieren. Musikalisch dargestellt werden sowohl das fröhliche Fest (*Maggiore Allegretto*), der Zorn und die Wut des Helden, der vom Verrat seiner Geliebten erfährt (pунктиrierter Rhythmus, schnell aufsteigende Tiraden, verminderte Septakkorde), als auch der wütende Sprung (charakteristischer Rhythmus ) . Der dramatische Höhepunkt ist der Moment des Mordes an der untreuen Jungfrau (*Allegro con brio* $\frac{3}{8}$ - wieder verminderte Septakkorde und Nonakkorde, unterbrochenes Tremolo usw.)¹⁹.

¹⁹ Odojewski macht darauf aufmerksam, wie diese Explosion bei den Worten „Ich betrete die ferne Ruhe allein“ durch rezitativische Gesangsphrasen mit

речитативного характера с протянутыми аккордами сопровождения, вызывающими «трепетное ожидание» — «ожидание, которое не возбуждается при чтении сего стиха, но необходимое для перехода к следующему, что совершенно постигнул г. Верстовский...» (181, 86).

Фиксируя внимание на этом центральном моменте, композитор создает здесь инструментальную интермедию протяженностью в 16 тактов.

Вторая «драматическая кантата» — «Три песни» — скромнее по масштабу, но и в ней заметно стремление к индивидуализации характеристик и детальной обрисовке смысловых нюансов текста ²⁰.

²⁰ Впервые исполнена в концерте Н. Е. Кубишты 26 февраля 1825 года.

Торжественным фанфарам и маршевым ритмам вступительного раздела («Споет ли мне песню веселую скальд? — спросил озираясь могучий Освальд...») контрастирует суровый драматический тон песен скальда, который пришел для того, чтобы отомстить за убийство отца. Обращают на себя внимание некоторые гармонические эффекты, например трезвучие II низкой ступени fortissimo на словах «отца моего ты убил!», внезапное отклонение в тональность VII низкой ступени на словах «бейся, убийца, со мной!». Одоевский, высоко оценив это произведение, сделал лишь одно критическое замечание по поводу того, (что при упоминании в тексте арфы — «арфы-то и не было в оркестре» (181, 96).

Подобная же драматизированная трактовка поэтического текста характерна для вокально-

ausgedehnten Begleitakkorden vorbereitet wird, die eine „bebende Erwartung“ hervorrufen — „eine Erwartung, die nicht durch die Lesung dieses Verses geweckt wird, sondern die für den Übergang zum nächsten notwendig ist, den Herr Werstowski vollständig realisiert hat...“ (181, 86).

Um die Aufmerksamkeit auf diesen zentralen Moment zu lenken, schafft der Komponist hier ein instrumentales Zwischenspiel von 16 Takten.

Die zweite „dramatische Kantate“ — „Drei Lieder“ - ist kleiner, aber auch hier ist das Streben nach Individualisierung der Charaktere und detaillierter Ausarbeitung der semantischen Nuancen des Textes deutlich zu erkennen²⁰.

²⁰ Erstmals aufgeführt in einem Konzert von N. J. Kubischta am 26. Februar 1825.

Die feierlichen Fanfaren und Marschrhythmen des Anfangsteils („Willst du mir ein Lied singen, Skalde? - fragte sich der mächtige Oswald umsehend...“) stehen im Kontrast zum strengen dramatischen Ton der Lieder des Skalden, der gekommen ist, um sich für den Mord an seinem Vater zu rächen. Auffallend sind einige harmonische Effekte, wie der Dur-Dreiklang der zweiten Stufe fortissimo auf den Worten „Du hast meinen Vater getötet!“ oder das plötzliche Abweichen in die Tonart der siebten Stufe auf den Worten „Kämpfe, Mörder, mit mir!“. Odziejewski, der dieses Werk sehr schätzte, machte nur eine kritische Bemerkung: Er bemängelte, dass bei Erwähnung der Harfe im Text „die Harfe auch nicht im Orchester war“ (181, 96).

Eine ähnlich dramatische Interpretation des poetischen Textes ist charakteristisch für die Vokal- und

оркестровой баллады «Пустынник» на слова Жуковского (перевод стихотворения английского поэта XVIII века О. Голдсмита). Большая часть стихотворения написана в виде прямой речи двух персонажей: гордой красавицы Мальвины и отвергнутого ею Эдвина, которого она неожиданно узнает в облике бедного отшельника. Это дало повод композитору для создания диалогической сцены, исполняемой двумя певцами²¹.

²¹ Первое исполнение в концерте А. О. Бантышева с участием Н. В. Репиной.

К той же группе сочинений примыкает «Выкуп барда, или Сила песнопения», но жанр вокально-оркестровой пьесы, близкой романтической балладе, разрастается здесь до масштабов целой драматической сцены²².

²² Сцена была исполнена в Большом театре 25 ноября 1827 года.

В основу ее положен отрывок из поэмы французского писателя Ш. И. Мильвуа «La rançon d'Egill» («Выкуп Эгида»), носящий на себе печать предромантических настроений, в переводе М. А. Дмитриева. В предисловии к своему переводу Дмитриев писал: «Сия пьеса может быть судима очень строго. В ней нет действия, нет характеров, один рассказ; словом, она, имея драматическую форму, не имеет драматического движения. <...> Впрочем, она написана мною по дружескому предложению А. Н. Береговского, желавшего сочинить музыку на последнюю песнь барда; все прочее есть не что иное, как рама, как разговор, написанный для вставки сей песни и для некоторой связи происшествия» (112, 235).

Orchesterballade „Der Eremit“ nach Worten von Schukowski (einer Übersetzung eines Gedichts des englischen Dichters O. Goldsmith aus dem 18. Jahrhundert). Ein Großteil des Gedichts ist in Form direkter Rede zweier Figuren verfasst: die stolze Schönheit Malwina und der von ihr verstoßene Edwin. Dies gab dem Komponisten den Anlass, eine von zwei Sängern gesungene Dialogszene zu schaffen²¹.

²¹ Uraufführung in einem Konzert von A. O. Bantyschew unter Mitwirkung von N. W. Repina.

„Die Erlösung des Barden oder Die Macht des Gesangs“ gehört zur gleichen Werkgruppe, aber das Genre eines Gesangs- und Orchesterstücks, das einer romantischen Ballade nahekommt, wächst hier zu einer ganzen dramatischen Szene an²².

²² Die Szene wurde am 25. November 1827 im Bolschoi-Theater aufgeführt.

Es basiert auf einer Passage aus dem von M. A. Dmitrijew übersetzten Gedicht „La rançon d'Egill“ („Die Erlösung des Aegis“) des französischen Schriftstellers Ch. I. Milvois, das von vorromantischen Empfindungen geprägt ist. Im Vorwort zu seiner Übersetzung schrieb Dmitrijew: „Dieses Stück kann sehr streng beurteilt werden. Es hat keine Handlung, keine Figuren, eine Geschichte, kurzum, es hat zwar eine dramatische Form, aber keine dramatische Bewegung. <...> Es wurde jedoch von mir auf freundliche Anregung von A. N. Beregowski geschrieben, der eine Musik für das letzte Lied des Barden komponieren wollte; alles andere ist nichts als ein Rahmen, eine Unterhaltung, die für die Einfügung dieses Liedes und für irgendeine Verbindung des Geschehens geschrieben wurde“ (112, 235).

Содержание сцены действительно очень несложно: юный бард (в переводе ему дано имя Эрвина) в чужой ему стране Скандинавии убил оскорбившего его царского сына и должен быть за это осужден на смерть, но он просит царя разрешить ему спеть перед казнью свою последнюю песнь. Тронутый искренностью и задушевностью пения царь дарует ему жизнь.

Верстовский не ограничился, однако, написанием одной песни. В произведении есть еще один певец — старый скандинавский скальд. Пение обоих певцов печально, но у одного это тихая печаль старца, смирившегося перед неизбежностью близкого конца, у другого скорбь и отчаяние соединяются со страстной жадной жизнью и раскаянием в своем роковом поступке. Песня Эрвина полна драматизма и ярких эмоциональных контрастов, хотя по интонационному строю не выходит из сферы обычной романсной мелодики. Контрастны и два хора: хор бардов в сцене грозного судилища над Эрвином («Иди в сей путь, отколь возврата нет!»), выдержанный в характере траурного марша, и заключительный торжественный хор скальдов: «Хвала, о сила песнопенья! Хвала вам, струны, дар небес!»

С иной образной сферой связана кантата «Певцы во стане русских воинов»²³ на стихи Жуковского, посвященные героическим событиям 1812 года.

²³ Композитор обозначил жанр этого произведения как «лирическую сцену с хором». Первое исполнение состоялось 14 апреля 1827 года в Большом театре. Участие двух

Der Inhalt der Szene ist eigentlich ganz einfach: ein junger Barde (in der Übersetzung heißt er Erwin) in einem fremden Land in Skandinavien hat den Königssohn, der ihn beleidigt hat, getötet und muss dafür zum Tode verurteilt werden, aber er bittet den König, ihm zu erlauben, vor seiner Hinrichtung sein letztes Lied zu singen. Berührt von der Aufrichtigkeit und dem Gefühl seines Gesangs, gewährt ihm der König das Leben.

Werstowski hat sich jedoch nicht darauf beschränkt, nur ein Lied zu schreiben. Es gibt einen weiteren Sänger in dem Werk - einen alten skandinavischen Skalden. Der Gesang beider Sänger ist traurig, aber im Falle des einen ist es die stille Traurigkeit eines alten Mannes, der sich mit der Unvermeidlichkeit seines nahen Endes abgefunden hat, im Falle des anderen verbinden sich Trauer und Verzweiflung mit leidenschaftlichem Lebenshunger und Reue über seine tödliche Tat. Erwins Lied ist voller Dramatik und lebhafter emotionaler Kontraste, obwohl seine Intonationsstruktur den Bereich der konventionellen romantischen Melodie nicht verlässt. Kontrastreich sind auch zwei Refrains: der Chor der Barden in der Szene von Erwins furchtbarem Urteil („Geh diesen Weg, von dem es keine Rückkehr gibt!“), der den Charakter eines Trauermarsches hat, und der abschließende feierliche Chor der Skalden: „Lob, o Macht des Gesanges! Gelobt seid ihr, ihr Saiten, das Geschenk des Himmels!“

Die Kantate „Sänger im Lager der russischen Soldaten“²³ nach einem Gedicht von Schukowski, die den heroischen Ereignissen von 1812 gewidmet ist, hat eine andere Bildsprache.

²³ Der Komponist bezeichnete die Gattung dieses Werks als „lyrische Szene mit Chor“. Die erste Aufführung fand am 14. April 1827 im Bolschoi-Theater statt. Die Beteiligung von zwei

солистов (П. А. Булахов и Н. В. Лавров) побудило Береговского несколько изменить заглавие: «Певцы...» вместо «Певец...». В 1979 году кантата издана в переложении для пения и фортепиано П. П. Григорова.

Однако метод музыкального воплощения текста остается здесь тем же самым. Стихотворение написано в форме застольной песни, в которой строфам певца отвечает хор. Эта форма была сохранена Бортнянским, создавшим музыку на те же слова вскоре после появления стихов в печати. Кантата же Верстовского представляет собой развернутую композицию с контрастным сопоставлением эпизодов и обилием оркестрово-изобразительных моментов.

В целом выделяются три больших раздела: крайним победно ликующим частям контрастирует более сосредоточенная, скорбно окрашенная середина («Друзья, кипящий кубок сей вождям, сраженным в бое») — память павшим героям. Контрасты есть и внутри основных разделов (например, лирические интонации в начале третьей части, где воспеваются любовь, вдохновляющая на подвиг, пасторальный колорит музыки в строфе «Но светлых облаков гряда...», которая не поется, а декламируется под музыку).

Однако чрезмерная детализация в музыкально-живописной акцентировке отдельных моментов поэтического текста порой вредит цельности впечатления и вступает в противоречие с характером стихов.

Solisten (P. A. Bulachow und N. W. Lawrow) veranlasste Beregowski zu einer geringfügigen Änderung des Titels: „Sänger...“ anstelle von „Ein Sänger...“. Im Jahr 1979 wurde die Kantate in einer Bearbeitung für Gesang und Klavier von P. P. Grigorow veröffentlicht.

Die Methode der musikalischen Umsetzung des Textes bleibt jedoch dieselbe. Das Gedicht ist in Form eines Trinkliedes geschrieben, bei dem die Strophen des Sängers vom Chor beantwortet werden. Diese Form wurde von Bortnjanski beibehalten, der kurz nach dem Erscheinen des Gedichts Musik zu denselben Worten komponierte. Werstowskis Kantate hingegen ist eine ausgedehnte Komposition mit kontrastreicher Aneinanderreihung von Episoden und einer Fülle von orchestralen und bildhaften Momenten.

Generell stehen drei große Abschnitte hervor: den extremen, triumphalen und jubelnden Teilen steht ein konzentrierterer, schwermütig gefärbter Mittelteil gegenüber („Freunde, dieser siedende Kelch den in der Schlacht gefallenen Führern“) - ein Mahnmal für die gefallenen Helden. Auch innerhalb der Hauptteile gibt es Kontraste (z. B. die lyrische Intonation zu Beginn des dritten Abschnitts, in dem von der Liebe inspirierte Heldentaten besungen werden, und die pastorale Färbung der Musik in der Strophe „Aber die hellen Wolken rücken...“, die nicht gesungen, sondern zur Musik rezitiert wird).

Übertriebene Details in der musikalischen und bildlichen Hervorhebung einzelner Momente des poetischen Textes beeinträchtigen jedoch manchmal die Integrität des Eindrucks und widersprechen dem Charakter der Gedichte.

3.

С конца 20-х годов творческие интересы Верстовского сосредоточиваются главным образом на опере.

Русский оперный театр переживал в эту пору критический период: «волшебная» опера начала века, связанная с именами Давыдова и Кавоса, уже в значительной степени устарела, новых же оперных произведений, отвечающих запросам времени, не существовало. Между тем мысль о национальной опере, стоящей на уровне требований современности, «носилась в воздухе». Событием, вызвавшим особенно острое желание видеть такую оперу, явилась постановка «Волшебного стрелка» Вебера в Петербурге в 1824 году, а годом позже в Москве. Обе постановки были встречены с энтузиазмом. «Говорить об успехе ее (оперы Вебера.— Ю. К.), — писал «Московский телеграф», — почитаем излишним. В Германии, Франции, России музыка сей оперы сделалась народной»²⁴.

²⁴ «Московский телеграф», 1826, № 11, с. 248.

«Фрейщютц» казался наиболее верным образцом для русского композитора, поставившего себе целью создание национальной оперы, опирающейся на почву народной жизни. Несколько лет спустя, когда Верстовский уже сделал первые шаги в оперном творчестве, тот же журнал задавал вопрос: «Спрашивается, что должно выбрать человеку, который захотел бы теперь написать русскую оперу?», — и отвечал: «Прежде всего, что должен он выбрать: музыку Юга или музыку Севера? <...> Итак, Россини и Моцарт, один выбор». «Естественнее, однако же, для нас глубокая, многообразная, мрачная

3.

Ab Ende der 20er Jahre konzentrierten sich Werstowskis kreative Interessen hauptsächlich auf die Oper.

Das russische Operntheater befand sich zu dieser Zeit in einer kritischen Phase: die „Zauber“-Oper vom Anfang des Jahrhunderts, die mit den Namen Dawydow und Cavos verbunden war, war bereits weitgehend überholt, und es gab keine neuen Opern, die den Anforderungen der Zeit entsprachen. Die Idee einer nationalen Oper, die den Ansprüchen der Moderne gerecht werden sollte, lag in der Luft. Das Ereignis, das den Wunsch nach einer solchen Oper besonders stark werden ließ, war die Aufführung von Webers „Freischütz“ im Jahr 1824 in St. Petersburg und ein Jahr später in Moskau. Beide Aufführungen wurden mit Begeisterung aufgenommen. „Von ihrem Erfolg (Webers Oper. - J. K.) zu sprechen, - schrieb der „Moskauer Telegraph“ - halten wir für überflüssig. In Deutschland, Frankreich und Russland ist die Musik dieser Oper populär geworden“²⁴.

²⁴ „Moskauer Telegraph“, 1826, Nr. 11, S. 248.

„Der Freischütz“ schien das treueste Vorbild für einen russischen Komponisten zu sein, der sich zum Ziel gesetzt hatte, eine nationale Oper auf dem Boden des Volkslebens zu schaffen. Einige Jahre später, als Werstowski bereits seine ersten Schritte in der Opernkomposition unternommen hatte, stellte dieselbe Zeitschrift die Frage: „Was soll ein Mann, der jetzt eine russische Oper schreiben möchte, wählen?“ und antwortete: „Vor allem, was soll er wählen: die Musik des Südens oder die des Nordens? <...> Also Rossini und Mozart, eine Wahl.“ „Natürlicher aber ist für uns die tiefe, vielfältige, düstere Musik des Nordens,

музыка Севера, эта fuga страстей человеческих. В этой музыке вернее можно искать основания для созданий русского композитора, и скорее отзовутся сердца слушателей на нее, нежели на веселость и огонь Юга. Но пусть же создаст в этом роде музыки русский композитор нечто свое, самобытное, как создал его дикий гений Бетховена, ученик, но не раб Моцарта. Впрочем, Бетховены редки, а Моцарт всеобъемлющ. Не менее важно будет, если русский композитор, оставя самобытное развитие души своей, начнет создавать в национальном духе, как для немцев создавал своего „Фрейшютца“ Вебер» (209, 277).

Несомненно Вебер, и прежде всего именно «Фрейшютц», оказался во многом близок Верстовскому и повлиял на его оперное творчество. В произведениях создателя немецкой романтической оперы его привлекли соединение фантастического вымысла с реальным бытом, ярко выраженный местный колорит, простота и доступность музыки. Всем предшествующим своим опытом он был более, чем кто-либо другой из его русских современников, подготовлен к выполнению той задачи, о которой писал «Московский телеграф». В водевилях и театрализованных романтических балладах Верстовского созревали и формировались основные элементы, определившие своеобразие его оперного стиля.

А. Н. Серов был слишком строг к Верстовскому, утверждая, что «оперы его, в сущности, только увеличенные русские водевили—сборника куплетов и песен, соло и хоров с примесью кое-каких драматических намерений, увеселительных танцев и декорационных затей» (237, 1459). Мы находим в операх Верстовского

дiese Fuge der menschlichen Leidenschaften. In dieser Musik sind die Grundlagen für die Werke eines russischen Komponisten wahrhaftiger zu suchen, und die Herzen der Zuhörer werden eher auf sie reagieren als auf die Heiterkeit und das Feuer des Südens. Doch möge der russische Komponist in dieser Art von Musik etwas Eigenes, Originelles schaffen, wie es das wilde Genie Beethovens, des Schülers, aber nicht des Sklaven Mozarts, geschaffen hat. Aber Beethoven ist selten, und Mozart ist umfassend. Nicht minder wichtig wird es sein, wenn der russische Komponist, die ursprüngliche Entwicklung seiner Seele verlassend, im nationalen Geiste zu schaffen beginnt, wie Weber seinen ‚Freischütz‘ für die Deutschen schuf“ (209, 277).

Es besteht kein Zweifel, dass Weber und vor allem der „Freischütz“ Werstowski in vielerlei Hinsicht nahe standen und sein Operschaffen beeinflussten. An den Werken des Schöpfers der deutschen romantischen Oper reizte ihn die Verbindung von phantastischer Fiktion und realem Leben, das ausgeprägte Lokalkolorit sowie die Einfachheit und Zugänglichkeit der Musik. Mit all seinen früheren Erfahrungen war er besser als jeder andere seiner russischen Zeitgenossen auf die Aufgabe vorbereitet, über die der „Moskauer Telegraph“ schrieb. In Werstowskis Vaudevilles und theatraлиzierten romantischen Balladen reiften die Grundelemente heran, die die Originalität seines Opernstils ausmachten, und nahmen Gestalt an.

A. N. Serow war zu hart zu Werstowski, als er behauptete, dass „seine Opern in Wirklichkeit nur erweiterte russische Vaudevilles sind - Sammlungen von Couplets und Liedern, Soli und Refrains mit einer Beimischung von einigen dramatischen Absichten, Unterhaltungstänzen und Bühnenbildern“ (237, 1459). In

большие драматические арии, ансамбли, оркестровые эпизоды, далеко выходящие за пределы обычных водевильных куплетов не только по размеру, но и по характеру музыки и драматургической функции. И тем не менее какие-то черты водевильности сохраняются в большинстве из них, что проявляется не столько даже во внешней формальной структуре, основанной на чередовании музыкальных номеров с разговорными сценами — так построены шедевры романтической оперы «Фрейшютц» и «Оберон», не говоря уже о «Волшебной флейте» Моцарта, — сколько в некоторой ограниченности оперной эстетики Верстовского, его понимании природы и задач оперного жанра.

В известном письме к Одоевскому, полемизируя с его оценкой глинкаевского «Ивана Сусанина», Верстовский писал о своих операх: «Нет ораториального, нет лирического. Да это ли нужно в опере? Всякий род музыки имеет свои формы, свои границы; в театр ходят не богу молиться» (69, 231). Опера, по мнению Верстовского, должна быть простой, занимательной, легко доступной для широкой публики, и в собственных произведениях он свободно допускал сочетание мрачной романтической фантастики с комедийными образами и ситуациями, порой очень близкими к водевильным.

Современная Верстовскому критика часто упрекала его в том, что музыка его опер представляет собой нечто вроде поурри из народных мелодий. На самом деле это не так. Композитор очень редко прибегал к использованию подлинного фольклорного материала, хотя в его мелодике можно легко обнаружить следы воздействия как народной песни в ее городском преломлении,

Werstowskis Opern finden wir große dramatische Arien, Ensembles und Orchesterepisoden, die weit über die üblichen Vaudeville-Couplets hinausgehen, nicht nur im Umfang, sondern auch in der Art der Musik und der dramaturgischen Funktion. Nichtsdestotrotz bleiben in den meisten von ihnen einige Merkmale des Vaudeville-Stils erhalten, was sich nicht so sehr in der äußeren formalen Struktur zeigt, die auf dem Wechsel von musikalischen Nummern und Gesprächsszenen beruht - so sind die Meisterwerke der romantischen Oper, „Der Freischütz“ und „Oberon“, ganz zu schweigen von Mozarts „Die Zauberflöte“, aufgebaut - als vielmehr in der etwas eingeschränkten Natur von Werstowskis Opernästhetik und seinem Verständnis von der Natur und den Aufgaben der Operngattung.

In einem berühmten Brief an Odoyewski, in dem er mit dessen Bewertung von Glinkas „Iwan Sussanin“ polemisierte, schrieb Werstowski über dessen Opern: „Es gibt kein Oratorium, keine Lyrik. Ist das in der Oper notwendig? Jede Art von Musik hat ihre eigenen Formen, ihre eigenen Grenzen; die Menschen gehen nicht ins Theater, um zu Gott zu beten“ (69, 231). Nach Werstowskis Meinung sollte die Oper einfach, unterhaltsam und für das breite Publikum leicht zugänglich sein, und in seinen eigenen Werken ließ er eine Kombination aus düsterer romantischer Fantasie mit komischen Bildern und Situationen zu, die manchmal dem Vaudeville sehr nahe kamen.

Zeitgenössische Kritiker warfen Werstowski oft vor, die Musik seiner Opern sei eine Art Potpourri von Volksmelodien. In Wirklichkeit war dies nicht der Fall. Der Komponist griff nur sehr selten auf echtes folkloristisches Material zurück, obwohl man in seinen Melodien leicht Spuren des Einflusses sowohl des Volksliedes in seiner städtischen Ausprägung als auch der romanischen Intonation, des

так и романсовых интонаций, цыганского пения, ритма бытующих танцев. Некоторые их эпизоды получили такое повсеместное распространение и так глубоко вошли в быт, что принимались за безымянные создания устного народного творчества.

Мысль об опере родилась у Верстовского под влиянием его ближайшего литературно-театрального окружения. В своих воспоминаниях С. Т. Аксаков сообщает: «Один раз спросил я его, отчего он не напишет оперы? Верстовский отвечал, что он очень бы желал себя попробовать, но что нет либретто» (5, 108). Писатель начал вместе с композитором работать над либретто, взяв за основу какую-то старую французскую волшебную оперу, «где были даже выведены цыгане, чего Верстовский очень желал» (5, 109). Но из этой затеи ничего не вышло, и вскоре Загоскин, служивший вместе с Верстовским в дирекции московских театров, написал для него другое либретто на сюжет польской легенды о средневековом ученом, маге и чернокнижнике пане Твардовском, продавшем душу дьяволу. При этом были сохранены оба первоначальных условия: сюжет был волшебный и в опере фигурировали цыгане. Опера «Пан Твардовский», создававшаяся, по-видимому, в течение последних месяцев 1827 и начала 1828 года, впервые поставлена 24 мая этого года на сцене Большого театра в Москве.

Образ «польского Фауста» нашел отражение в ряде произведений романтической литературы XIX века. Среди них баллада А. Мицкевича «Жена Твардовского», повесть Ю. И. Крашевского «Пан Твардовский» (см.: 314); упоминает о нем и Гейне в комментарии к балетному сценарию по немецкой повести XVI века «Доктор Фаустус».

Zigeunergesangs und des Rhythmus der Volkstänze erkennen kann. Einige seiner Episoden sind so weit verbreitet und so tief in das Alltagsleben eingebettet, dass sie als anonyme Werke der mündlichen Volkskunst anerkannt wurden.

Die Idee der Oper wurde in Werstowski unter dem Einfluss seines engsten literarischen und theatralischen Kreises geboren. In seinen Erinnerungen berichtet S. T. Aksakow: „Ich fragte ihn einmal, warum er keine Oper schreiben würde. Werstowski antwortete, dass er es sehr gerne versuchen würde, dass es aber kein Libretto gäbe“ (5, 108). Der Schriftsteller begann, gemeinsam mit dem Komponisten an einem Libretto zu arbeiten, wobei er sich an einer alten französischen Zauberoper orientierte, „in der sogar Zigeuner vorkommen, was Werstowski sehr wünschte“ (5, 109). Doch aus dieser Idee wurde nichts, und bald darauf schrieb Sagoskin, der mit Werstowski in der Moskauer Theaterleitung diente, ein anderes Libretto für ihn, basierend auf einer polnischen Legende über einen mittelalterlichen Gelehrten, Magier und Zauberer, Pan Twardowski, der seine Seele an den Teufel verkauft. Die beiden ursprünglichen Bedingungen wurden beibehalten: die Handlung war magisch und die Oper handelte von Zigeunern. Die Oper „Pan Twardowski“, die offenbar in den letzten Monaten des Jahres 1827 und Anfang 1828 komponiert wurde, wurde am 24. Mai desselben Jahres im Bolschoi-Theater in Moskau uraufgeführt.

Das Bild des „polnischen Faust“ wurde in einer Reihe von Werken der romantischen Literatur des 19. Jahrhunderts aufgegriffen. Dazu gehören A. Mizkewitschs Ballade „Twardowskis Frau“ und J. I. Kraschewski Erzählung „Pan Twardowski“ (siehe: 314); auch Heine erwähnt ihn in seinem Kommentar zum Ballettskript nach der deutschen

В либретто Загоскина сюжет польской легенды трактован очень свободно. В сущности, взят только образ ее главного героя, который превращен в довольно банального романтического злодея, обращающегося к нечистой силе, чтобы овладеть юной дочерью богатого помещика Болеславского Юлией. Юлия любит молодого дворянина Красицкого, ушедшего несколько лет тому назад на войну с турками, но, не получая от него никаких вестей, считает его погибшим и дает согласие на брак с Твардовским. Между тем Красицкий возвращается, но Твардовский схватывает его и запирает в башне. С помощью цыгана Гикши ему удается спастись оттуда, Твардовского же постигает божья кара: пламя охватывает его замок и он сам погибает в огне. Болеславский дает согласие на брак своей дочери с Красицким.

Малооригинальная сама по себе фабула давала благодарные возможности для создания красочного спектакля, изобилующего всякого рода декоративными эффектами: здесь и буря с громом и молниями в глухом дремучем лесу, и страшные привидения, и разлив озера, затопляющего все окрестности, и вид охваченного огнем замка, а с другой стороны — поэтические картины вольной, беззаботной жизни кочующих цыган.

В музыке «Пана Твардовского» можно обнаружить два разных пласта: один связан с уже установившимися формами западноевропейской, прежде всего немецкой романтической оперы, другой — с кругом популярных, излюбленных в русском музыкальном быту того времени жанров и интонаций. Там, где композитор стремится овладеть крупными

Geschichte „Dr. Faustus“ aus dem 16. Jahrhundert.

Im Libretto von Sogoskin wird die Handlung der polnischen Legende sehr frei interpretiert. Tatsächlich wird nur das Bild des Protagonisten übernommen, der in einen eher banalen romantischen Bösewicht verwandelt wird, der sich bösen Kräften zuwendet, um Julia, die junge Tochter des wohlhabenden Gutsbesizers Boleslawski, in Besitz zu nehmen. Julia liebt den jungen Adligen Krasizki, der einige Jahre zuvor in den Krieg gegen die Türken gezogen war, doch da sie keine Nachricht von ihm erhält, hält sie ihn für tot und willigt ein, Twardowski zu heiraten. In der Zwischenzeit kehrt Krasizki zurück, doch Twardowski nimmt ihn gefangen und sperrt ihn in einen Turm. Mit Hilfe der Zigeunerin Gikscha gelingt ihm die Flucht, aber Twardowskij erleidet die Strafe Gottes: die Flammen verschlingen sein Schloss und er selbst kommt im Feuer um. Boleslawski willigt in die Heirat seiner Tochter mit Krasizki ein.

Die wenig originelle Handlung selbst bot dankbare Gelegenheiten für eine farbenfrohe Aufführung mit allerlei dekorativen Effekten: es gab ein Gewitter mit Blitz und Donner in einem tiefen, dichten Wald, und gruselige Geister, und die Überschwemmung des Sees, die die ganze Umgebung überflutete, und den Anblick eines Schlosses, das in Flammen aufging, und auf der anderen Seite - poetische Bilder des freien, sorglosen Lebens der umherziehenden Zigeuner.

In der Musik von „Pan Twardowski“ lassen sich zwei verschiedene Ebenen erkennen: die eine ist mit den bereits etablierten Formen der westeuropäischen, vor allem der deutschen, romantischen Oper verbunden, die andere mit dem Spektrum der populären Gattungen und Intonationen, die im russischen Musikleben jener Zeit beliebt waren. Wo der Komponist sich bemüht, die großen

оперными формами, он не свободен от подражательности, и в музыке подобных эпизодов легко услышать, каким образом он следует. Вместе с тем Верстовский проявляет достаточно высокий уровень профессионализма, находя иногда удачные решения и в этой сфере. К таким удачам следует отнести большие драматические арии Красицкого и Твардовского из I действия, в которых экспонируются образы этих двух антагонистов и соперников (см.: 117).

Ария Красицкого «О, дни счастливых наслаждений!», воспринимается как исповедь молодого человека, рано захваченного житейскими бурями и разуверившегося в юношеских мечтах о счастье. А. С. Рабинович называет ее «прекрасным музыкальным образцом русского байронизма» (222, 156), находя в ней интонационные параллели с творчеством Вебера, Листа и предвосхищение лирических интонаций Чайковского. Бурные взрывы страсти сменяются унынием и подавленностью. Уже первая фраза со стремительным взлетом на минорную сексту и последующим быстрым спадом мелодии на дециму выразительно передает это двойственное душевное состояние (пример 22).

Сильные драматические моменты отмечаются неожиданными гармоническими сдвигами; такова, например, внезапная модуляция из ми минора в соль минор на словах «Их вьюга занесет сугробом, о них и память пропадет» в кульминационной точке арии.

И срыву после этого взрыва герой погружается в мрачные мысли о смерти («И над моим пустынным гробом никто поплакать не придет»). Речитативные фразы голоса сопровождаются сумрачно окрашенными аккордами струнных и

Опернформен zu beherrschen, ist er nicht frei von Nachahmungen, und in der Musik solcher Episoden ist es leicht zu hören, welchen Vorbildern er folgt. Gleichzeitig zeigt Werstowski ein recht hohes Maß an Professionalität und findet auch in diesem Bereich manchmal gelungene Lösungen. Zu diesen Erfolgen gehören die großen dramatischen Arien von Krasizki und Twardowski aus dem ersten Akt, die das Bild dieser beiden Antagonisten und Rivalen herausstellen (siehe: 117).

Krasizkis Arie „O, Tage glücklicher Freuden“ wird als Bekenntnis eines jungen Mannes verstanden, der früh von den Stürmen des Lebens eingeholt wird und von seinen jugendlichen Träumen vom Glück enttäuscht ist. A. S. Rabinowitsch nennt es „ein schönes musikalisches Beispiel für den russischen Byronismus“ (222, 156), in dem er intonatorische Parallelen zu den Werken von Weber und Liszt findet und die lyrischen Intonationen von Tschaikowski vorwegnimmt. Gewaltsame Explosionen der Leidenschaft werden durch Verzagtheit und Depression ersetzt. Schon die erste Phrase mit dem raschen Aufschwung zur Mollsexta und dem anschließenden schnellen Abfall der Melodie auf die Dezime vermittelt dieses zwiespältige Seelenzustand eindrucksvoll (Beispiel 22).

Starke dramatische Momente sind durch unerwartete harmonische Verschiebungen gekennzeichnet; so zum Beispiel die plötzliche Modulation von e-Moll nach g-Moll bei den Worten „Der Schneesturm wird sie verwehen, ihr Gedächtnis wird verloren sein“ auf dem Höhepunkt der Arie.

Unmittelbar nach dieser Explosion versinkt der Held in düstere Gedanken an den Tod („Niemand wird kommen, um über meinen verlassenen Sarg zu weinen“). Die rezitativischen Phrasen der Stimme werden von düster gefärbten Akkorden von Streichern und

валторн в низком регистре. Несмотря на обилие резких контрастов, композитору удалось в этой арии достигнуть достаточной художественной цельности и убедительности.

Ария Твардовского «Чего ж, о сердце, ты желаешь», следующая почти непосредственно за арией Красицкого, контрастирует ей по характеру. Мрачное Andante с вокальной партией полуречитативного типа выражает угрюмую разочарованность человека, который постиг все тайны природы, но не нашел удовлетворения в своем всезнании. Как и в предыдущей арии, важная роль принадлежит оркестровому сопровождению с грозными трелями в низком регистре, внезапными динамическими контрастами и выразительными соло отдельных инструментов (пример 23).

Второй раздел арии — бурное *Molto piu mosso*, построенное на привычных и уже несколько стертых приемах романтической оперы (отметим, в частности, неумеренное пользование уменьшенными септаккордами), уступает первому по силе и яркости выражения.

Иными средствами обрисована нежная женственная Юлия. Центральный момент ее партии — романс «Я иду против неверных» из III действия²⁵, выдержанный в характере полонеза, но не пышного и блестящего, а минорно-элегического (см.: 117).

²⁵ В словах романса дается косвенная характеристика Красицкого как доблестного рыцаря, сражающегося с врагами родины.

Перенесенный на русскую почву О. А. Козловским на рубеже XVIII и XIX веков, этот тип полонеза получил здесь широкое распространение в

Hörnern in tiefer Lage begleitet. Trotz der Fülle an scharfen Kontrasten gelang es dem Komponisten, in dieser Arie genügend künstlerische Integrität und Überzeugung zu erreichen.

Twardowskis Arie „Was, o Herz, wünschst du dir?“, die fast unmittelbar auf Krasizkis Arie folgt, kontrastiert mit ihr im Charakter. Das düstere Andante mit einer halb erzählenden Gesangsstimme drückt die mürrische Enttäuschung eines Menschen aus, der alle Geheimnisse der Natur erfasst hat, aber keine Befriedigung in seiner Allwissenheit gefunden hat. Wie in der vorangegangenen Arie spielt die Orchesterbegleitung mit bedrohlichen Trillern in tiefer Lage, plötzlichen dynamischen Kontrasten und ausdrucksstarken Soli der einzelnen Instrumente eine wichtige Rolle (Beispiel 23).

Der zweite Teil der Arie, das stürmische *Molto piu mosso*, basiert auf den vertrauten und etwas ausgelöschten Techniken der romantischen Oper (man beachte insbesondere die übermäßige Verwendung verminderter Septimenakkorde) und ist dem ersten Teil an Kraft und Lebendigkeit des Ausdrucks unterlegen.

Die zarte und feminine Julia wird mit anderen Mitteln dargestellt. Der zentrale Moment ihrer Rolle ist das Liebeslied „Ich gehe gegen die Untreuen“ aus dem dritten Akt²⁵, das in der Form eines Polonaise gehalten ist, aber nicht pompös und glänzend, sondern in Moll-elegischer Stimmung (см.: 117).

²⁵ In den Worten der Romanze wird Krasizki indirekt als tapferer Ritter charakterisiert, der gegen die Feinde des Vaterlandes kämpft.

In Russland wurde dieser Typ der Polonaise durch O. A. Koslowski an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert eingeführt und fand dort in der

сфере бытовой музыки. Романс написан в куплетной форме: один период с кратким инструментальным вступлением и заключением повторяется троекратно соответственно числу стихотворных строф. Последний куплет — «Я еще прибавлю клятву, всех ужаснее она» — поет Красицкий, скрывающийся у стен замка Болеславского, причем его пение сопровождается взволнованными репликами Юлии, которая узнает голос своего возлюбленного. С помощью такого приема этот номер непосредственно включается в развитие драматического действия.

К современным ему бытовым источникам прибегает Верстовский и в партии веселого, удалого и предприимчивого цыгана Гикши, неперемного участника всех происходящих в опере событий. Он приводит Красицкого к дому Юлии, затем, когда тот схватывает и заключает в темницу Твардовский, устраивает его побег, являясь, по существу, единственным активно действующим персонажем. Песня Гикши «Мы живем среди полей» в сцене цыганского табора, сопровождаемая хором и плясками, имела едва ли не наибольший успех из всех музыкальных номеров оперы. По словам С. Т. Аксакова, она «сделалась народною, и много лет наигрывали ее органы, шарманки, пели московские цыгане и пел московский и даже подмосковный люд» (5, 120)²⁶.

²⁶ Песня Гикши и романс Юлии были напечатаны отдельным изданием еще до премьеры оперы. В журнальной публикации мы читаем: «Две прекрасные музыкальные пьесы из новой оперы, первой, какая сочинена русским композитором (если не считать нескольких старинных опер, для которых русские композиторы

Unterhaltungsmusik weit verbreitete Verwendung. Das Liebeslied ist in Strophenform geschrieben: eine Periode mit einem kurzen instrumentalen Vorspiel und Schluss wird dreimal wiederholt, entsprechend der Anzahl der Gedichtstrophen. Den letzten Strophen – „Ich werde noch einen Schwur hinzufügen, die alle anderen schrecklicher ist“ – singt Krasizki, der sich hinter den Mauern des Schlosses Boleslawskis versteckt. Sein Gesang wird von den aufgeregten Repliken Julias begleitet, die die Stimme ihres Geliebten erkennt. Mit dieser Technik wird dieser Nummer direkt in die Entwicklung der dramatischen Handlung eingebunden.

Werstowski nutzt auch zeitgenössische alltägliche Quellen in der Rolle des fröhlichen, erfolgreichen und unternehmungslustigen Zigeuners Gikscha, der ein unverzichtbarer Teilnehmer an allen Ereignissen der Oper ist. Er führt Krasizki zu Julias Haus und organisiert dann, als Twardowski gefangen genommen und eingekerkert wird, seine Flucht, wobei er im Grunde die einzige aktive Figur ist. Gikschas Lied „Wir leben auf den Feldern“ in der Zigeunerlager-Szene, begleitet von einem Chor und Tänzen, war fast der größte Erfolg aller musikalischen Nummern in der Oper. Nach den Worten von S. T. Aksakow „wurde es zu einem Volkslied, und viele Jahre lang wurde es von Orchestrions und Drehorgeln gespielt, von Moskauer Zigeunern gesungen und in Moskau und sogar in Moskauer Vorstädten gesungen“ (5, 120)²⁶.

²⁶ Gikschas Lied und Julias Romanze wurden vor der Premiere der Oper in getrennten Ausgaben gedruckt. In der Veröffentlichung in der Zeitschrift lesen wir: „Zwei schöne Musikstücke aus einer neuen Oper, der ersten, die ein russischer Komponist komponiert hat (wenn wir nicht mehrere alte Opern zählen, für die russische Komponisten

сочиняли музыку, и если забыть об операх, написанных в России иностранцами композиторами)». — «Московский телеграф», 1828, № 9, с. 129.

По своему мелодико-интонационному складу эта песня должна быть отнесена к той группе русских плясовых, о которой Н. А. Львов писал еще в конце XVIII века, что «их называют цыганскими, поелику под сии только одни можно плясать по-цыгански» (150, 40)²⁷.

²⁷ Современный исследователь пишет о песне Гикши: «Тщетно искать в этой музыке Верстовского каких-либо связей с таборными песнями. Цыган же привлекала в песенке Гикши ее интонационная близость к незатейливым и популярным куплетам начала XIX века... Кроме того, Верстовский умело интерпретировал песню-пляску в стиле „romalesca“: упругая мелодия прыжкового характера в ритме польки звонко акцентирована форшлагами, украшена мелизмами, с лихостью гремит хор припева: „Гей, цыгане, гей, цыганки“» (304, 406).

Своеобразный колорит придают ей ритмические «завитушки» и острые пунктирные ритмы в духе венгеро-цыганской музыки стиля «вербункош», особенно характерные для оркестрового вступления (пример 24).

Важную роль в опере играет оркестр. В отличие от скромного водевильного оркестра, ограничивающегося, как правило, струнными с эпизодическим участием деревянных²⁸, партитура «Пана Твардовского» включает три

Musik komponiert haben, und wenn wir die Opern vergessen, die in Russland von ausländischen Komponisten geschrieben wurden)“ - „Moskauer Telegraph“, 1828, Nr. 9, S. 129.

Von seiner melodischen und intonatorischen Struktur her ist dieses Lied jener Gruppe russischer Tänze zuzuordnen, über die N. A. Lwow bereits Ende des 18. Jahrhunderts schrieb, dass „sie Zigeunerlieder genannt werden, weil sie die einzigen sind, zu denen man wie ein Zigeuner tanzen kann“ (150, 40)²⁷.

²⁷ Ein zeitgenössischer Forscher schreibt über Gikschas Lied: „Es ist vergeblich, in Werstowskis Musik nach irgendwelchen Verbindungen zu Zigeunerliedern zu suchen. Die Zigeuner wurden von Gikschas Lied durch seine intonatorische Nähe zu den unpräzisen und populären Couplets des frühen 19. Jahrhunderts angezogen.... Darüber hinaus interpretierte Werstowski den Liedtanz gekonnt im Stil der „Romalesca“: die elastische Melodie eines hüpfenden Charakters im Rhythmus einer Polka wird mit Vorschlägen augenzwinkernd akzentuiert, mit Melismen verziert, und der Gesang des Refrains rasselt mit schneidiger Fröhlichkeit: „Fröhlich, Zigeuner, fröhlich, Zigeunerinnen““ (304, 406).

Ihr eigentümlicher Geschmack wird durch rhythmische „Schnörkel“ und scharfe punktierte Rhythmen im Geiste der ungarischen Zigeunermusik des „Verbunkos“-Stils bestimmt, die besonders für die Orchestereinleitung charakteristisch sind (Beispiel 24).

Das Orchester spielt eine wichtige Rolle in der Oper. Im Gegensatz zum bescheidenen Vaudeville-Orchester, das sich in der Regel auf Streicher mit gelegentlicher Beteiligung von Holzbläsern²⁸ beschränkt, umfasst die Partitur von „Pan Twardowski“ drei

тромбона, большую группу ударных инструментов.

²⁸ Только в финальных куплетах и изредка в хорах добавлялись трубы и тромбоны.

Правда, медная группа выступает только в тутти и не используется как самостоятельная оркестровая краска, но придает общему звучанию блеск и массивность или, наоборот, грозный драматический колорит.

Вообще владение оркестром не принадлежало к сильным сторонам Верстовского, существовало даже мнение, что он не сам оркестровал свои оперы, а пользовался для этого услугами театральных капельмейстеров. Но, как справедливо замечает А. С. Рабинович, «и в этом случае можно с уверенностью предполагать, что общие директивы давались Верстовским» (222, 155). Основной недостаток его инструментовки состоит в чрезмерной грузности и однообразии колорита. «В партитурах Верстовского, — по словам того же автора, — слишком мало пауз, все инструменты, участвующие в оркестре, играют вместе, и в этом грузном и однообразном шуме тонут и пропадают незамеченными имеющиеся отдельные остроумные колористические находки» (*там же*).

Надо сказать, впрочем, что иногда Верстовский прибегает и к более легкой, прозрачной оркестровой фактуре, охотно при этом пользуясь солирующими инструментами. Б. В. Доброхотов обращает внимание на особое его пристрастие к солирующей виолончели (109, 63). Но, пожалуй, не реже встречается в партитуре «Пана Твардовского» соло кларнета.

Из самостоятельных оркестровых эпизодов этой оперы наибольший интерес представляет увертюра, в

Посаunen und eine große Gruppe von Schlaginstrumenten.

²⁸ Nur in den letzten Strophen und gelegentlich in den Refrains wurden Trompeten und Posaunen hinzugefügt.

Die Blechbläsergruppe tritt zwar nur im Tutti auf und wird nicht als eigenständiges Orchesterkolorit verwendet, aber sie verleiht dem Gesamtklang einen glänzenden und massiven oder, im Gegenteil, einen gewaltigen dramatischen Charakter.

Im Allgemeinen gehörte die Beherrschung des Orchesters nicht zu Werstowskis Stärken; es gab sogar die Meinung, dass er seine Opern nicht selbst orchestrierte, sondern sich dazu der Dienste von Theaterkapellmeistern bediente. Aber, wie A. S. Rabinowitsch zu Recht anmerkt, „selbst in diesem Fall kann man davon ausgehen, dass die allgemeinen Anweisungen von Werstowski gegeben wurden“ (222, 155). Der größte Nachteil seiner Instrumentation ist die übermäßige Schwere und Monotonie der Farben. „In Werstowskis Partituren“, so derselbe Autor, „gibt es zu wenige Pausen, alle am Orchester beteiligten Instrumente spielen zusammen, und in diesem schweren und monotonen Lärm gehen die einzelnen geistreichen koloristischen Entdeckungen, die es gibt, unter und verschwinden unbemerkt“ (*ebd.*).

Es muss jedoch gesagt werden, dass Werstowski manchmal auch auf eine leichtere, transparentere Orchesterstruktur zurückgriff und gerne Soloinstrumente einsetzte. B. W. Dobrochotow weist auf seine besondere Vorliebe für das Solocello hin (109, 63). Aber vielleicht nicht weniger häufig in der Partitur von „Pan Twardowski“ ist das Klarinettensolo.

Von den eigenständigen Orchesterepisoden dieser Oper ist die Ouvertüre am interessantesten, da sie

основе которой лежит тематический материал, связанный с основными моментами в развитии драматического конфликта. Грозные аккорды тутти в медленном вступлении с последующими сумрачными, приглушенно звучащими гармоническими последованиями в низком регистре предвещают какие-то ужасные и необычайные события (пример 25). Тревожной, с молящими интонациями вдоха, теме главной партии, которая появляется потом в той же тональности в финале оперы (гибель Твардовского в объятom пламенем замке), противопоставлена мягкая лирически-романсная мелодия второй арии Красицкого (пример 26а, б).

Не получая устойчивого завершения, увертюра непосредственно переходит в начало I действия (ночь в глухом лесу, буря с грозой), причем в музыке заключительного ее раздела мелькают фрагменты цыганского танца.

Роскошно поставленная опера Верстовского с участием лучших московских певцов (Твардовский — Н. В. Лавров, Красицкий — П. А. Булахов, Юлия — Н. В. Репина, Гикша — А. О. Бантышев) имела большой успех и неоднократно возобновлялась на сцене в последующие годы.

Менее удачно сложилась судьба его следующего оперного произведения «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев», увидевшего свет рампы 28 ноября 1832 года. Несмотря на сенсацию, вызванную первыми представлениями этой оперы, она не завоевала симпатии публики. Пресса была единодушна в отрицательной оценке «Вадима»²⁹.

²⁹ См. главу «Музыкально-критическая мысль».

Подвергался критике самый выбор сюжета, заимствованного из

auf thematischem Material basiert, das mit den wichtigsten Momenten in der Entwicklung des dramatischen Konflikts verbunden ist. Furchterregende Tutti-Akkorde in der langsamen Einleitung, gefolgt von düsteren, gedämpft klingenden harmonischen Sequenzen in tiefer Lage, lassen schreckliche und außergewöhnliche Ereignisse erahnen (Beispiel 25). Das beunruhigende Thema des Hauptteils mit seinen flehenden Seufzern, das in der gleichen Tonart im Finale der Oper erscheint (Twardowskis Tod in einem brennenden Schloss), wird mit der weichen, lyrischen und romantischen Melodie der zweiten Arie von Krasizki kontrastiert (Beispiel 26a, b).

Die Ouvertüre knüpft ohne anhaltenden Schluss direkt an den Beginn des ersten Aktes an (eine Nacht in einem tiefen Wald, ein Sturm mit Gewitter), wobei in der Musik des Schlussteils Fragmente eines Zigeunertanzes anklingen.

Die luxuriös inszenierte Oper von Werstowski mit den besten Moskauer Sängern (Twardowski - N. W. Lawrow, Krasizki - P. A. Bulachow, Julia - N. W. Repina, Gikscha - A. O. Bantyschew.) war ein großer Erfolg und wurde in den Folgejahren immer wieder auf der Bühne erneuert.

Weniger glücklich war das Schicksal seines nächsten Opernwerks, „Wadim oder Das Erwachen der zwölf schlafenden Jungfrauen“, das am 28. November 1832 das Licht der Rampe erblickte. Trotz des Aufsehens, das die ersten Aufführungen dieser Oper erregten, gewann sie nicht die Sympathie des Publikums. Die Presse bewertete „Wadim“ einhellig negativ²⁹.

²⁹ Siehe das Kapitel über „Musik-kritisches Denken“.

Schon die Wahl der Handlung, die Schukowskis gleichnamiger Ballade

одноименной баллады Жуковского, составившей вместе с ранее написанной им балладой «Громовой» стихотворную повесть «Двенадцать спящих дев». Романтическая фантастика этих произведений, окутанная флером туманных грез и неясных таинственных предчувствий, уже в 20-х годах казалась устаревшей. Известна шутивная пародия на «Вадима», введенная Пушкиным в четвертую песнь «Руслана и Людмилы». А несколькими годами позже один из петербургских журналов писал о Жуковском: «Отдавая истинную справедливость сему незабвенному поэту, должно, однако, признаться, что этот период был самый несчастный для русской поэзии: славянщины, галлицизмы, германизмы, мистицизмы, романтизмы, дьяволизмы нападали на нее голубушку попеременно как орды татарские»³⁰.

³⁰ «Благонамеренный», 1825, № 7, с. 243.

При сценической обработке сюжета оказалось утраченным именно то, в чем Белинский находил главную прелесть баллады как особого поэтического жанра, утвержденного на русской почве Жуковским: «...в ней главное не событие, а ощущение, которое оно возбуждает, дума, на которую оно наводит читателя» (39, 51). Опера требовала развернутого действия, столкновения образов, живописных сценических эффектов. Этим был продиктован ряд отступлений от поэтического оригинала. То, о чем у Жуковского сказано лишь намеком, «материализуется» в конкретных, зримых образах и картинах, а много привнесено и такого, на что нет никаких указаний в тексте баллады. В результате либретто получилось запутанным, часто неясным и

entlehnt ist, die zusammen mit seiner früheren Ballade „Gromoboi“ die Verserzählung „Zwölf schlafende Jungfrauen“ bildete, wurde kritisiert. Die romantische Fiktion dieser Werke, die von nebelhaften Träumen und vagen, geheimnisvollen Vorahnungen umhüllt ist, schien bereits in den 20er Jahren überholt. Bekannt ist die humorvolle Parodie auf „Wadim“, die Puschkin im vierten Lied von „Ruslan und Ljudmila“ einführte. Und einige Jahre später schrieb eine der St. Petersburger Zeitschriften über Schukowski: „Um diesem unvergesslichen Dichter gerecht zu werden, müssen wir jedoch zugeben, dass diese Periode die unglücklichste für die russische Poesie war: Slawismen, Gallizismen, Germanismen, Mystizismen, Romantizismen, Teufelsismen griffen ihren Liebling abwechselnd wie tatarische Horden an“³⁰.

³⁰ „Gut gemeint“, 1825, Nr. 7, S. 243.

In der szenischen Bearbeitung der Handlung ging genau das verloren, worin Belinski den Hauptreiz der Ballade als besondere poetische Gattung sah, die von Schukowski auf russischem Boden etabliert worden war: „...die Hauptsache in ihr ist nicht das Ereignis, sondern das Gefühl, das sie erweckt, der Gedanke, zu dem sie den Leser führt“ (39, 51). Die Oper verlangte eine ausgedehnte Handlung, ein Aufeinanderprallen von Bildern und malerische szenische Effekte. Dies erforderte eine Reihe von Abweichungen von der poetischen Vorlage. Was Schukowski nur angedeutet hatte, wurde in konkreten, sichtbaren Bildern „materialisiert“, und vieles wurde hinzugefügt, was im Text der Ballade nicht erwähnt war. Infolgedessen erwies sich das Libretto

перегруженным событиями и персонажами³¹.

³¹ Первоначальный текст либретто написан С. П. Шевыревым, но затем он столько раз перекраивался и изменялся, что Шевырев счел нужным печатно заявить о своем отказе от авторства («Молва», 1832, № 83).

В балладе Пустынника из пролога оперы пересказывается содержание первой части повести «Двенадцать спящих дев», «Громовой». В I действии Вадим со своими дружинниками освобождает похищенную дочь киевского князя Гремиславу, и, конечно же, у них вспыхивает взаимная любовь. Второе действие — пир у князя, который готов выдать Гремиславу за доблестного витязя. Но появляющийся на пиру Пустынный сообщает, что Вадим — отцеубийца и для того, чтобы искупить свой невольный, грех, должен свершить подвиг освобождения спящих дев. Побеждая силы ада, Вадим избавляет дочерей Громобоя от тяготеющих над ними колдовских чар, они отлетают в небеса, а невидимый хор поет: «Вадим мечом непобедимым все силы ада низложил, все пало в прах перед Вадимом, он Гремиславу получил». Эти неуклюжие вирши дают достаточное представление о литературных качествах либретто.

Музыка оперы неравноценна. Сам композитор подчеркивал, что здесь у него впервые появляется «русская характеристика». На это обращалось внимание и в печатных отзывах. Еще до того как «Вадим» был полностью поставлен на сцене, «Молва» писала: «Русские мотивы так прелестно превращены в арии и хоры, что их нельзя слушать без восторга»³².

als verwirrend, oft unklar und überladen mit Ereignissen und Figuren³¹.

³¹ Der ursprüngliche Text des Librettos stammte von S. P. Schewyrew, wurde dann aber so oft umgeschrieben und verändert, dass Schewyrew es für nötig hielt, im Druck seine Ablehnung der Autorenschaft zu erklären („Das Gerücht“, 1832, Nr. 83).

In der Ballade des Einsiedlers aus dem Prolog der Oper wird der Inhalt des ersten Teils der Erzählung „Die zwölf schlafenden Jungfrauen“, „Gromoboi“, erzählt. In der ersten Handlung befreit Wadim mit seinen Kriegern die entführte Tochter des Kiewer Fürsten Gremislawa, und natürlich entflammt zwischen ihnen gegenseitige Liebe. Das zweite Akt ist ein Festmahl bei dem Fürsten, der Gremislawa an einen tapferen Ritter verheiraten will. Doch der Einsiedler, der auf dem Festmahl erscheint, verkündet, dass Wadim ein Vätermörder ist und um seine Sünde zu sühnen, den heldenhaften Akt der Befreiung der schlafenden Jungfrauen vollbringen muss. Wadim besiegt die Mächte der Hölle und befreit die Töchter des Gromobois von den über ihnen lastenden Zauberbann. Sie fliegen in den Himmel, und ein unsichtbarer Chor singt: „Wadim hat mit seinem unbesiegbaren Schwert alle Mächte der Hölle niedergeworfen, alles ist vor Wadim in den Staub gefallen, er hat Gremislawa erlangt.“ Diese unbeholfenen Verse geben einen ausreichenden Eindruck von den literarischen Qualitäten des Librettos.

Die Musik der Oper ist uneinheitlich. Der Komponist selbst betonte, dass dies das erste Mal sei, dass er eine „russische Charakterisierung“ habe. Dies wurde auch in gedruckten Rezensionen hervorgehoben. Noch bevor „Wadim“ vollständig inszeniert war, schrieb „Das Gerücht“: „Russische Motive sind so reizvoll in Arien und

³² «Молва», 1831, № 1, с. 7.

После премьеры рецензент того же московского листка, подвергая резкой критике сюжет оперы и его сценическую обработку, признавался: «...Мы не стыдимся сказать, что наслаждались от всей души родными звуками, господствующими в „Вадиме“. Они обворожительны для русского уха»³³.

³³ «Молва», 1832, № 98, с. 391.

И на самом деле, мы находим в этой опере Верстовского ряд привлекательных эпизодов, интонационно близких народно-песенной мелодике. Таков, например, хор в прологе «Завивайте венки», начальные мелодические обороты которого обнаруживают известное сходство с песней «Заплетися, плетень», хотя композитор здесь, как обычно, не прибегает к прямому цитированию (пример 27).

Партия Гремиславы в какой-то степени предвосхищает такие лирические женские образы в русской оперной литературе, как глинкинская Горислава или княгиня в «Русалке» Даргомыжского, вплоть до непосредственных переключений в их музыкальных характеристиках. Элегическая мелодия дуэта Гремиславы и преданного Вадиму дружинника Стемида в конце I действия, отмеченная ясно выраженными народными чертами, характеризует нежный девичий образ молодой княжны (пример 28). Не лишен лирической прелести и грустный романс Гремиславы, пораженной ужасной вестью об отцеубийстве Вадима, — «Моей судьбы печальней в свете нет» — во II действии (см.: 117).

Refrains umgesetzt, dass man sie nicht ohne Entzücken anhören kann»³².

³² „Das Gerücht“, 1831, Nr. 1, S. 7.

Nach der Uraufführung gab der Rezensent desselben Moskauer Blattes, der die Handlung der Oper und ihre szenische Umsetzung scharf kritisierte, zu: „... Wir schämen uns nicht zu sagen, dass wir die einheimischen Klänge, die in „Wadim“ vorherrschen, von ganzem Herzen genossen haben. Sie sind für das russische Ohr bezaubernd“³³.

³³ „Das Gerücht“, 1832, Nr. 98, S. 391.

Und in der Tat finden wir in dieser Oper von Werstowski eine Reihe attraktiver Episoden, die der Volksliedmelodie intonatorisch nahe stehen. So zum Beispiel der Refrain des Prologs „Bindet Kränze“, dessen anfängliche melodische Wendungen eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Lied „Flechte dich, Zaun“ erkennen lassen, obwohl der Komponist hier nicht, wie üblich, zu einem direkten Zitat greift (Beispiel 27).

Die Rolle der Gremislawa nimmt in gewisser Weise lyrische Frauenfiguren der russischen Opernliteratur wie Glinkas Gorislawa oder die Fürstin in Dargomyschskis „Rusalka“ vorweg, bis hin zu direkten Anklängen in ihrer musikalischen Charakterisierung. Die elegische Melodie des Duetts zwischen Gremislawa und Stemid, einem Wadim treu ergebenen Wächter, am Ende des ersten Aktes, die von deutlich ausgeprägten volkstümlichen Zügen geprägt ist, charakterisiert das zarte, mädchenhafte Bild der jungen Fürstin (Beispiel 28). Gremislawas traurige Romanze, die durch die schreckliche Nachricht von Wadims Vatemord ausgelöst wird – „Mein Schicksal ist das traurigste in der Welt“ - im zweiten Akt (siehe: 117) ist nicht ohne lyrischen Charme.

Народные русские интонации слышатся в широкораспевных начальных фразах песни Бояна, прославляющего жениха и невесту на пиру у киевского князя (пример 29). Арпеджированные пассажи арфы имитируют переборы струн на гуслях, которыми древний певец сопровождает свое пение. Для сравнения приведем образцы народных песен из сборника Д. Н. Кашина (пример 30а, б).

Интересен образ «вещего звона» (звук колокольчика) как напоминание о подвиге, который призван свершить Вадим.

В то же время музыка оперы изобилует общими местами и маловыразительными трафаретными оборотами, лишенными всякой национальной окраски. К таким моментам относятся, например, хоры витязей из II действия в духе военного марша или сцены сражений (в I действии—с похитителями Гремиславы, в III — поединок Вадима с духами). Бледной, неопределенной по характеру оказалась партия Пустынника, его балладу можно легко себе представить в устах скандинавского скальда или кельтского барда.

Что же касается главного действующего лица, то его образ не получил вообще никакого отражения в музыке, — роль Вадима, предназначенная для драматического актера, исполнялась на первых представлениях знаменитым трагиком П. С. Мочаловым. Тем самым музыкальная драматургия оперы оказалась лишена центральной опоры. Этот коренной порок не мог быть компенсирован отдельными более или менее удачными частностями.

Volkstümliche russische Intonationen sind in den breit gesungenen Anfangsphrasen von Bojans Lied zu hören, das die Braut und den Bräutigam auf dem Fest des Fürsten von Kiew preist (Beispiel 29). Die arpeggierten Passagen der Harfe imitieren das Anschlagen der Saiten auf der Gusli, mit denen der alte Sänger seinen Gesang begleitet. Zum Vergleich hier einige Beispiele von Volksliedern aus der Sammlung von D. N. Kaschin (Beispiel 30a, b).

Interessant ist das Bild der „prophetischen Glocke“ (der Klang der Glocke) als Erinnerung an die Leistung, die Wadim zu vollbringen hat.

Gleichzeitig wimmelt es in der Musik der Oper von Gemeinplätzen und nichtssagenden Schablonenwendungen ohne jedes nationale Kolorit. Zu solchen Momenten gehören zum Beispiel die Chöre der Ritter aus dem zweiten Akt im Geiste eines Militärmarsches oder Kampfszenen (im ersten Akt - Gremislawas Entführer, im dritten Akt - Wadims Duell mit den Geistern). Die Rolle des Einsiedlers war blass und unbestimmt; man kann sich seine Ballade leicht aus dem Mund eines skandinavischen Skalden oder eines keltischen Barden vorstellen.

Was den Protagonisten betrifft, so spiegelt sich sein Bild in der Musik überhaupt nicht wider - die Rolle des Wadim, die für einen dramatischen Schauspieler vorgesehen war, wurde bei den ersten Aufführungen von dem berühmten Tragödianten P. S. Motschalow gespielt. Damit wurde die Musikdramaturgie der Oper um einen zentralen Pfeiler beraubt. Dieser grundsätzliche Mangel konnte durch einige mehr oder weniger gelungene Partien nicht kompensiert werden.

4.

15 сентября 1835 года на сцене московского Большого театра появилась третья опера Верстовского «Аскольдова могила», принеся композитору особенно широкое и длительное признание. В отличие от «Пана Твардовского» и «Вадима», оставшихся местным московским явлением³⁴, эта опера быстро завоевала всероссийскую популярность.

³⁴ «Пан Твардовский» промелькнул на петербургской сцене почти незамеченным, предполагавшаяся постановка «Вадима» в Петербурге не состоялась.

В 1841 году она была с огромным успехом поставлена в Петербурге, к ней обращались многие провинциальные театры. Вплоть до начала XX века «Аскольдова могила» оставалась одной из наиболее репертуарных опер и еще в наши дни время от времени возрождается на сцене.

Столь длительным своим успехом Биа обязана как интригующему занимательному сюжету из отечественного исторического прошлого, так и мелодичной, доступной музыке, опирающейся на знакомый круг звучавших в быту интонаций и жанров.

Либретто «Аскольдовой могилы» было написано Загоскиным по его одноименному роману. Уже с конца 20-х годов имя Загоскина как талантливого бытописателя, художника-летописца русской старины привлекало к себе всеобщее внимание. О его первом романе «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» сочувственно отзывался Пушкин в «Литературной газете», отметив живость и занимательность картин старинной русской жизни, хотя и указал на слабость обрисовки

4.

Am 15. September 1835 wurde Werstowskis dritte Oper „Askolds Grab“ auf der Bühne des Moskauer Bolschoi-Theaters uraufgeführt und brachte dem Komponisten einen besonders großen und dauerhaften Erfolg. Anders als „Pan Twardowski“ und „Wadim“, die ein lokales Moskauer Phänomen blieben,³⁴ erlangte diese Oper schnell landesweite Popularität.

³⁴ „Pan Twardowski“ blitzte auf der St. Petersburger Bühne fast unbemerkt auf, und die geplante Aufführung von „Wadim“ in St. Petersburg kam nicht zustande.

Im Jahr 1841 wurde sie mit großem Erfolg in St. Petersburg aufgeführt, und viele Provinztheater griffen auf sie zurück. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts blieb „Askolds Grab“ eine der meistgespielten Opern, und auch heute noch wird sie gelegentlich wieder auf die Bühne gebracht.

Der anhaltende Erfolg ist sowohl auf die spannende und unterhaltsame Handlung aus der nationalen Geschichte als auch auf die melodische und zugängliche Musik zurückzuführen, die auf einer Reihe von vertrauten Intonationen und Genres basiert, die man im täglichen Leben hört.

Das Libretto von „Askolds Grab“ wurde von Sagoskin auf der Grundlage seines gleichnamigen Romans geschrieben. Bereits Ende der 20er Jahre erregte Sagoskin als begabter Historiker, Künstler und Chronist des russischen Altertums öffentliche Aufmerksamkeit. Puschkin kommentierte seinen ersten Roman „Juri Miloslawski oder Russen im Jahre 1612“ in der „Literarischen Zeitung“ wohlwollend, indem er die Lebendigkeit und die unterhaltsamen Bilder des altrussischen Lebens hervorhob, obwohl er auf die Schwäche

подлинных исторических лиц и «некоторые погрешности противу языка и костюма» (218, 73).

В следующих своих романах Загоскин не сказал нового слова, вместе с тем в них ясно обнаружались те недостатки, которые были присущи уже «Юрию Милославскому»: условность, а порой и очевидная неправдоподобность исторического колорита, реакционная трактовка событий в духе «официальной народности». В предисловии к роману «Рославлев» автор писал: «Я желал доказать, что хотя наружные формы и физиономия русской нации совершенно изменились, но не изменилась вместе с ними наша неколебимая верность престолу, привязанность к вере предков и любовь к родной старине».

В «Аскольдовой могиле», написанной на сюжет из полупоэтичной эпохи образования древнего Киевского государства, эти недостатки менее ощутимы. Писатель не стремился к строгой исторической достоверности. «Пусть называют мой рассказ басней, — замечает он, — там, где безмолвствует история, где вымысел сливается с истиной, довольно одного предания для того, кто не ищет славы деэписателя, а желает только забавлять русских рассказами об их отечестве».

Фоной для авантюрной интриги служит борьба язычества и христианства. Красочные картины языческого праздника Услава в сочетании с элементами романтической фантастики и острыми драматическими столкновениями противоборствующих сил придают роману известную привлекательность. И все же значение его было преходящим и музыкально-сценическая переработка романа оказалась гораздо жизнеспособнее самого первоисточника. Литературный критик

der Darstellung echter historischer Personen und „einige Fehler in Sprache und Kleidung“ hinwies (218, 73).

In seinen nächsten Romanen hat Sagoskin nichts Neues gesagt, gleichzeitig aber die Mängel deutlich gemacht, die schon in „Juri Miloslawski“ vorhanden waren: Konventionalität und manchmal offensichtliche Unglaubwürdigkeit der historischen Färbung, reaktionäre Interpretation der Ereignisse im Sinne der „offiziellen Nationalität“. Im Vorwort des Romans „Roslawlew“ schrieb der Autor: „Ich wollte beweisen, dass sich zwar die äußeren Formen und die Physiognomie der russischen Nation völlig verändert haben, aber unsere unerschütterliche Treue zum Thron, die Verbundenheit mit dem Glauben unserer Vorfahren und die Liebe zu unserem heimatlichen Altertum haben sich nicht mit ihnen verändert.“

In „Askolds Grab“, das auf einer Handlung aus der halblegendären Zeit der Entstehung des alten Kiewer Staates beruht, sind diese Mängel weniger spürbar. Der Autor hat sich nicht um strikte historische Genauigkeit bemüht. „Mögen sie meine Geschichte eine Fabel nennen“, bemerkt er, „wo die Geschichte schweigt, wo die Fiktion mit der Wahrheit verschmilzt, genügt eine Legende für einen, der nicht den Ruhm des Schriftstellers sucht, sondern nur die Russen mit Geschichten über ihr Vaterland unterhalten will.“

Den Hintergrund für die abenteuerlichen Intrigen bildet der Kampf zwischen Heidentum und Christentum. Die farbenfrohen Bilder des heidnischen Festes der Freude, kombiniert mit Elementen der romantischen Fiktion und scharfen dramatischen Zusammenstößen gegensätzlicher Kräfte, verleihen dem Roman einen gewissen Reiz. Doch sein Wert war vergänglich, und die musikalische und bühnenmäßige Bearbeitung des Romans erwies sich als weitaus lebensfähiger als der Ausgangsstoff selbst. A. M.

и историк народнического толка А. М. Скабичевский писал: «„Рославлев“, переделанный в драму князем Шаховским, не имел успеха, в то время как „Аскольдова могила“, переделанная в оперу, затмила собой роман благодаря как сценичности либретто, так и талантливой музыке А. Н. Верстовского» (248, 619).

Верстовскому удалось создать на основе написанного Загоскиным либретто живой, увлекательный и красочный музыкальный спектакль.

В отличие от двух первых опер в «Аскольдовой могиле» волшебнo-фантастическое начало играет незначительную роль и ограничивается, по существу, одной картиной у колдуньи Вахрамеевны, написанной под очевидным влиянием сцены «Волчьего ущелья» из веберовского «Фрейшютца». Дымкой романтической таинственности окутан образ Неизвестного, который пытается поднять восстание против киевского князя³⁵ и уговаривает княжеского отрока Всеслава, потомка убитого Аскольда, стать во главе народного мятежа.

³⁵ В романе Загоскина действие происходит во времена князя Владимира, но в либретто оперы, написанном самим писателем, оно перенесено в более ранний исторический период княжения его отца Святослава, так как по цензурным условиям Владимир, причисленный русской церковью к лику святых, не мог быть выведен на сцене.

В основном «Аскольдова могила» — историкобытовая опера с многочисленными и широко развитыми народно-жанровыми сценами.

Skabitschewski, ein Literaturkritiker und Historiker der Narodniki-Perspektive, schrieb: „Roslawlew“, das von Fürst Schachowski in ein Drama umgewandelt wurde, war kein Erfolg, während ‚Askolds Grab‘, das in eine Oper umgewandelt wurde, den Roman sowohl dank der szenischen Qualität des Librettos als auch der talentierten Musik von A. N. Werstowski in den Schatten stellte“ (248, 619).

Werstowski gelang es, eine lebendige, spannende und farbenfrohe musikalische Aufführung auf der Grundlage des von Sagoskin geschriebenen Librettos zu schaffen.

Im Gegensatz zu den ersten beiden Opern spielt in „Askolds Grab“ der magisch-fantastische Anfang eine untergeordnete Rolle und beschränkt sich im Wesentlichen auf ein einziges Bild der Zauberin Wachramejewna, das unter dem offensichtlichen Einfluss der „Wolfsschlucht“-Szene aus Webers „Freischütz“ entstanden ist. Das Bild der Unbekannten, die einen Aufstand gegen den Fürsten von Kiew³⁵ anzetteln will und den fürstlichen Jüngling Wseslaw, einen Nachkommen des ermordeten Askold, zum Anführer des Volksaufstandes macht, wird von einem Schleier romantischer Geheimnisse umhüllt.

³⁵ In Sagoskins Roman spielt die Handlung in der Zeit des Fürsten Wladimir, doch im Libretto der Oper, das der Autor selbst geschrieben hat, wird sie in die frühere historische Periode der Herrschaft seines Vaters Swjatoslaw verlegt, da Wladimir, der von der russischen Kirche als Heiliger verehrt wurde, aufgrund der Zensurbedingungen nicht auf die Bühne gebracht werden konnte.

„Askolds Grab“ ist im Grunde eine historische und alltägliche Oper mit zahlreichen und weit entwickelten volksnahen Szenen.

Изобилует красочными бытовыми эпизодами I действие, представляющее собой развернутую экспозицию. В ряде песен и плясок показаны трудовая жизнь и праздничное веселье простого люда. В хоре рыбаков «Гой ты, Днепр», исполняемом а cappella, композитор удачно воспроизводит широкую распевность русской протяжной песни, не прибегая к использованию подлинных фольклорных источников (пример 31).

Вместе с тем он здесь, как и в других своих операх, свободно вводит в картины русского народного быта ритмы мазурки и полонеза, не стремясь к этнографической точности и достоверности. В характере мазурки написан хор из I действия «При долинушке стояла» с подчеркнутыми акцентами на второй доле и ритмическим дроблением первой доли (пример 32). Блестящую бравурную мазурку представляет собой заздравная песня варяжского скальда Фенкала с хором в сцене пирушки витязей из III действия (пример 33).

Один из самых мелодически привлекательных эпизодов в опере — печальная песня девушек, томящихся в тереме боярина Вышаты: «Ах, подруженьки! Как грустно круглый год жить взаперти!» Хор этот, как и следующая непосредственно за ним «Славянская пляска», выдержан в духе элегического полонеза, напоминающего по характеру известный ля-минорный полонез Огиньского, но в то же время содержит какие-то неуловимые черты русской лирической песни.

Подобные эпизоды, нередко встречающиеся в операх Верстовского, дали Б. В. Асафьеву основание озаглавить очерк о его творчестве «Композитор из плеяды славяно-русских бардов». Асафьев подчеркивает естественность и непринужденность соединения в

Der erste Akt, eine ausgedehnte Exposition, ist voll von farbenfrohen alltäglichen Episoden. Eine Reihe von Liedern und Tänzen zeigt das Arbeitsleben und die festliche Fröhlichkeit des einfachen Volkes. In dem a cappella vorgetragenen Fischerchor „Hej, du Dnjepr“ gelingt es dem Komponisten, den breiten Refrain eines russischen Volksliedes wiederzugeben, ohne auf authentische Folklorequellen zurückzugreifen (Beispiel 31).

Gleichzeitig führt er hier, wie auch in seinen anderen Opern, die Rhythmen der Mazurka und Polonaise frei in Bilder des russischen Volkslebens ein, ohne nach ethnographischer Genauigkeit und Authentizität zu streben. Im Charakter der Mazurka ist der Refrain aus dem ersten Akt, „Beim kleinen Tal stand“ (Beispiel 32), mit betonten Akzenten auf dem zweiten Schlag und rhythmischer Zersplitterung des ersten Schlags geschrieben. Eine brillante Bravour-Mazurka stellt das Begrüßungslied des varangischen Skalden Fenkal mit dem Chor in der Szene des Rittermahls aus dem dritten Akt dar (Beispiel 33).

Eine der melodisch ansprechendsten Episoden der Oper ist das traurige Lied der Mädchen, die im Terem des Bojaren Wyschata schmachten: „Ach, Freundinnen! Wie traurig ist es, das ganze Jahr über eingesperrt zu leben!“ Dieser Refrain, wie auch der unmittelbar darauf folgende Slawische Tanz, ist im Geiste einer elegischen Polonaise gehalten, die vom Charakter her an Oginskis berühmte a-Moll-Polonaise erinnert, aber gleichzeitig einige schwer fassbare Merkmale des russischen lyrischen Liedes enthält.

Solche Episoden, die häufig in Werstowskis Opern vorkommen, waren für B. W. Assafjew die Grundlage für seinen Aufsatz über sein Werk mit dem Titel „Komponist aus der Plejade der slawisch-russischen Barden“. Assafjew betont die Natürlichkeit und Ungezwungenheit der Verbindung von

музыке Верстовского русского и «инославянского»: «Не то чтобы трансформация западославянских интонаций (чешских, польских) являлась для него своего рода творческим методом, но так создалась его стилистика (ее зерно: водевильно-куплетный и романсно-песенный жанр с доминирующими „танцевальными басами“, то есть с метрикой, в основе которой — двух и трехдольный „перебор басовых струн“), что типичные, мелодические славянизированные обороты составляли в ней привычное интонационное содержание» (22, 59).

Этот интонационный сплав различных славянских элементов сложился в самой жизни, в быту и поддерживался столь важной для русского общественного сознания в XIX веке идеей общеславянского единства.

С другими пластами бытовой музыки связана партия Надежды, образ которой наделен чертами мягкого поэтического лиризма. В двух ее ариях Верстовский воспользовался своими ранее написанными романсами. В первой из них сохранена почти без изменений музыка романса «Не говори ни да, ни нет», прибавлено лишь вступление речитативного характера с плавно нисходящими басами и трелями деревянных в оркестре, создающими картину рассвета (пример 34).

В арию из III действия «Светит, светит солнце ясное» также полностью включена музыка романса на слова Жуковского «Тоска по милome»³⁶, составляющая крайние разделы трехчастной формы, взволнованному характеру которых контрастируют спокойное по тону вступление и средняя часть.

³⁶ Напечатана в «Лирическом альбоме на 1827 год».

Russischem und „Fremdslawischem“ in der Musik von Werstowski: „Nicht so, als wäre die Transformation westslawischer Intonation (tschechischer, polnischer) für ihn eine Art kreativer Methode gewesen, aber so entstand seine Stilistik (ihr Kern: der vaudeville- und coupletartige und romanzen- und sangreiche Genre mit dominierenden „Tanz-Bässen“, d. h. mit einem Metrum, dessen Grundlage der zwei- und dreitaktige „Bass-Saiten-Überlagerung“ ist), dass typische, melodische slavisierte Wendungen in ihr gewohntes intonatorisches Inhalt bildeten“ (22, 59).

Diese intonatorische Verschmelzung verschiedener slawischer Elemente entstand im Leben selbst, im Alltag, und wurde durch die Idee der panslawischen Einheit unterstützt, die für das russische öffentliche Bewusstsein im 19. Jahrhundert so wichtig war.

Mit anderen Schichten der Alltagsmusik verbunden ist die Rolle der Nadeschda, deren Bild mit Merkmalen einer sanften poetischen Lyrik ausgestattet ist. In zwei ihrer Arien verwendete Werstowski seine zuvor geschriebenen Romanzen. In der ersten von ihnen wurde die Musik der Romanze „Sag nicht Ja, nicht Nein“ fast unverändert beibehalten, nur eine Rezitativ-Einleitung mit sanft absteigenden Bässen und Trillern der Holzbläser im Orchester schaffen ein Bild der Morgendämmerung (Beispiel 34).

Die Arie aus dem dritten Akt, „Die Sonne scheint, scheint klar“, enthält ebenfalls die Musik der Romanze „Sehnsucht nach einer Geliebten“³⁶ auf Worte von Schukowski, die die extremen Abschnitte der dreiteiligen Form umfasst, deren unruhiger Charakter durch die Ruhe in der Toneinleitung und im Mittelteil kontrastiert wird.

³⁶ Gedruckt im Lyrischen Album für 1827.

Так создается большая ария, впрочем, страдающая недостатком цельности и механичностью сопоставлений. Можно было бы упрекнуть композитора и в том, что в музыкальной характеристике девушки из народа нет никакой связи с народно-песенными интонациями.

Самой яркой фигурой в опере оказался веселый, ловкий и предприимчивый гудошник Тороп, в известном смысле являющийся наследником цыгана Гикши из «Пана Твардовского», но обрисованный более сочными и живыми красками. У него наиболее развитая музыкальная партия, включающая разнообразные по жанру и по характеру номера: балладу «Уж солнце поздними лучами», бравурную застольную «Богам во славу, князю в честь», песнюпляску «Уж как веет ветерок», повествовательную песню «Близко города Славянска» и, наконец, бойкую плясовую в цыганском духе «Заходили чарочки по столику».

Если баллада и застольная в сцене пирушки витязей могут быть отнесены к «фоновым» эпизодам, то остальные номера Торопа непосредственно включаются в самый ход действия: песней «Уж как веет ветерок» он дает понять Надежде, что Всеслав жив и бежал от своих преследователей, в песне «Близко города Славянска», исполняемой во время освобождения Надежды из плена, иносказательно повествуется о происходящем на сцене, при этом, отвлекая внимание присутствующих, Тороп помогает ей скрыться.

Как и в массовых хоровых сценах, Верстовскому не удалось в партии Торопа создать цельный национальный характер, свободно

Auf diese Weise entsteht eine große Arie, die jedoch unter einem Mangel an Kohärenz und mechanischen Nebeneinanderstellungen leidet. Man könnte dem Komponisten auch vorwerfen, dass die musikalische Charakterisierung des Mädchens aus dem Volk jeden Bezug zu volksliedhaften Intonationen vermissen lässt.

Die auffälligste Figur in der Oper ist der fröhliche, flinke und unternehmungslustige Gudospieler Torop, der in gewisser Weise der Nachfolger des Zigeuners Gikscha aus „Pan Twardowski“ ist, aber in kräftigerem und lebendigerem Kolorit gezeichnet ist. Er hat die am weitesten entwickelte Musikpartie, die verschiedene Genres und Charaktere umfasst: eine Ballade „Die Sonne scheint mit späten Strahlen“, das schneidige Trinklied „Gott sei Dank, dem Fürsten zu Ehren“, ein Tanz-Lied „Wie der Wind weht“, ein erzählendes Lied „In der Nähe der Stadt Slawjansk“ und schließlich ein munteres Tanzlied im Zigeunerstil „Die Gläser gingen über den Tisch“.

Während die Ballade und das Trinklied in der Szene des Rittermahls als „Hintergrund“-Episoden eingestuft werden können, sind die übrigen Nummern von Torop direkt in den Ablauf der Handlung eingebunden: mit dem Lied „Wie der Wind weht“ macht er Nadeschda darauf aufmerksam, dass Wseslaw lebt und seinen Verfolgern entkommen ist; das Lied „Nahe der Stadt Slawjansk“, das während Nadeschdas Befreiung aus der Gefangenschaft gesungen wird, erzählt allegorisch das Geschehen auf der Bühne, während er die Aufmerksamkeit der Anwesenden ablenkt und Torop ihr zur Flucht verhilft.

Wie in den Massenchorszenen hat es Werstowski versäumt, in Torops Part einen einheitlichen nationalen Charakter zu schaffen, indem er Intonations- und

сопоставляя различные по своим истокам интонационно-жанровые формы и типы: широкая русская распевность, ритм полонеза, окрашенный романтической таинственностью балладный тон, залихватская цыганская пляска.

Менее самостоятельно и свежо по музыке все, что связано с линией Неизвестного — таинственного романтического героя, охваченного мрачным честолюбием и жаждой мести. Большая ария во II действии, занимающая центральное место в его партии, не лишена удачных находок, особенно в первой ее части *Moderato*. Эффектна сама по себе ситуация: глухая ночь, развалины старого храма, откуда доносится пение христиан, на фоне которого звучат реплики их заклятого врага и ненавистника. Во второй, быстрой части арии слышны слишком явные отзвуки известных образцов не только немецкой, но и французской, и итальянской романтической оперы.

Серьезным драматургическим просчетом является отсутствие сольных вокальных номеров у одного из главных действующих лиц — Всеслава. Его образ музыкально никак не охарактеризован, если не считать отдельных реплик в трио и дуэта из последнего действия, где он вместе с Надеждой спасается бегством. Сценически эффектен финал оперы — разлив Днепра и гибель Неизвестного, пытающегося переплыть на другой берег реки, но музыка этой сцены трафаретна и внешне иллюстративна.

В целом, однако, «Аскольдова могила» безусловно лучшая из опер Верстовского. Яркий песенный мелодизм многих ее эпизодов в соединении с живостью действия, сочными жанровыми картинками и своеобразной романтикой старины доставили ей успех, которого не могло

Gattungsformen und -typen, die sich in ihrer Herkunft unterscheiden, frei nebeneinander stellte: breiter russischer Gesang, der Rhythmus der Polonaise, ein von romantischem Mysterium geprägter Balladenton und ein forscher Zigeunertanz.

Weniger eigenständig und musikalisch frisch ist alles, was mit der Linie des Unbekannten zusammenhängt, einem geheimnisvollen romantischen Helden, der von dunklem Ehrgeiz und Rachedurst gepackt wird. Die große Arie im zweiten Akt, die im Mittelpunkt seiner Rolle steht, ist nicht frei von gelungenen Funden, insbesondere in ihrem ersten *Moderato*-Teil. Die Situation selbst ist spektakulär: eine dunkle Nacht, die Ruinen eines alten Tempels, aus denen der Gesang der Christen erklingt, vor dessen Hintergrund die Zeilen ihres eingeschworenen Feindes und Hassers zu hören sind. Im zweiten, schnellen Teil der Arie hört man allzu deutliche Anklänge an bekannte Beispiele nicht nur der deutschen, sondern auch der französischen und italienischen romantischen Oper.

Ein schwerwiegender dramaturgischer Fehler ist das Fehlen von Solo-Gesangsnummern einer der Hauptfiguren, Wseslaw. Seine Gestalt wird in keiner Weise musikalisch charakterisiert, abgesehen von einigen Zeilen im Trio und dem Duett des letzten Aktes, in dem er und Nadeschda um ihr Leben fliehen. Das Finale der Oper - die Überschwemmung des Dnjepr und der Tod des Unbekannten beim Versuch, auf die andere Seite des Flusses zu schwimmen - ist spektakulär, aber die Musik dieser Szene ist schablonenhaft und äußerlich illustrativ.

Im Großen und Ganzen ist „Askolds Grab“ jedoch die bei weitem beste von Werstowskis Opern. Die lebendige Liedmelodie vieler Episoden, kombiniert mit der Lebendigkeit der Handlung, üppigen Genrebildern und der eigentümlichen Romantik der alten Zeit, verschaffte ihr einen Erfolg, den keines

достигнуть ни одно как из более ранних, так и позднейших произведений композитора.

5.

Немногим более года после московской премьеры «Аскольдовой могилы» произошло событие, оказавшее решающее воздействие на весь дальнейший ход развития русской оперы. 27 ноября 1836 года на сцене петербургского Большого театра был поставлен «Иван Сусанин» Глинки. Появление этого гениального глинкинского создания выдвинуло новые требования к оперному творчеству русских композиторов и заставило пересмотреть многие из прежних оценок и суждений. Не могло не затронуть это событие и Верстовского. Трудно себе представить, чтобы он не сумел оценить или, во всяком случае, ощутить внутренним чутьем музыканта художественное значение «Ивана Сусанина». Но Верстовский не хотел уступить Глинке пальму первенства. Стремясь «взять реванш», он принимается за новую большую оперу, рассчитанную на условия столичной сцены. Об этой своей работе он сообщал Одоевскому: «...я с Полевым начал писать оперу, из которой много уже номеров сделано у меня. Это, брат, не Вадим и не Аскольдова могила — с ней сам явлюсь в Петербург...» (68, 375).

Работу над новой оперой (она должна была называться «Железное перо») пришлось прервать из-за отъезда из Москвы Н. А. Полевого, писавшего либретто (см.: 208, 375). Как далеко она продвинулась, неизвестно, и никаких ее эскизов, не говоря уже о законченных номерах,

der früheren oder späteren Werke des Komponisten erreichen konnte.

5.

Etwas mehr als ein Jahr nach der Moskauer Uraufführung von „Askolds Grab“ kam es zu einem Ereignis, das den gesamten weiteren Verlauf der russischen Oper entscheidend beeinflusste. Am 27. November 1836 wurde Glinkas „Iwan Sussanin“ auf der Bühne des St. Petersburger Bolschoi-Theaters aufgeführt. Das Erscheinen dieser brillanten Glinka-Schöpfung stellte neue Anforderungen an die Opernarbeit der russischen Komponisten und zwang viele der bisherigen Einschätzungen und Urteile zum Überdenken. Werstowski konnte von diesem Ereignis nicht unberührt bleiben. Es ist schwer vorstellbar, dass er die künstlerische Bedeutung von „Iwan Sussanin“ nicht zu schätzen wusste oder zumindest nicht mit dem inneren Gefühl eines Musikers empfand. Aber Werstowski wollte die Vorrangstellung nicht an Glinka abtreten. Um sich zu „rächen“, begann er mit einer neuen großen Oper, die für die Bedingungen der Hauptstadtbühne konzipiert war. Über dieses Werk berichtete er Odojewski: „... Ich habe begonnen, mit Polew eine Oper zu schreiben, von der ich schon viele Nummern gemacht habe. Das, Bruder, ist weder Wadim noch Askolds Grab - ich selbst werde mit ihr in St. Petersburg auftreten...“ (68, 375).

Die Arbeit an der neuen Oper (sie sollte „Die eiserne Feder“ heißen) musste wegen der Abreise von N. A. Polewoi aus Moskau, der das Libretto schrieb, unterbrochen werden (siehe: 208, 375). Wie weit die Arbeiten fortgeschritten sind, ist nicht bekannt, und die Forschung hat keine Skizzen,

исследователям обнаружить не удалось.

Ближайшим сотрудником Верстовского вновь оказался Загоскин, но на этот раз их содружество не привело к успеху. Опера «Тоска по родине» на крайне слабое либретто Загоскина, написанное по одноименному роману писателя, не нашла признания у публики³⁷, и самое ее название послужило поводом для всевозможных шуток и каламбуров.

³⁷ Поставлена впервые 21 августа 1839 года, Как сообщал московский корреспондент «Северной пчелы» (1839, № 203), уже на третьем представлении оперы театр был наполовину пустым.

Сюжет, основанный на недоразумении, носит анекдотический характер. Русский дворянин Завольский, влюбленный в племянницу богатого помещика Лидину, видит во время праздничного гулянья у ее дяди, как она встречается с неизвестным ему мужчиной и они бросаются друг другу в объятия. Завольский вызывает незнакомца на дуэль, но, узнав в нем человека, спасшего ему жизнь, отказывается от вызова и вместо этого уезжает в Испанию. Там в него влюбляется жена коррехидора и друзья последнего собираются убить чужеземца. Завольского спасает капитан русского фрегата Красноярский — тот самый, которого он считал своим соперником. Выясняется, что Красноярский ие жених, а сводный брат Лидиной (от разных отцов), и Завольский спешит на родину к своей возлюбленной.

Единственное, что могло привлечь композитора в пустом и лишенном всякого драматического интереса либретто, — это возможность сопоставления русского и испанского

geschweige denn fertige Nummern, entdeckt.

Erneut war Sagoskin der engste Mitarbeiter Werstowskis, doch diesmal war ihre Zusammenarbeit nicht von Erfolg gekrönt. Die Oper „Sehnsucht nach der Heimat“ nach einem äußerst schwachen Libretto von Sagoskin, das auf dem gleichnamigen Roman des Schriftstellers basierte, wurde vom Publikum nicht anerkannt³⁷, und schon ihr Titel war Anlass für alle möglichen Witze und Wortspiele.

³⁷ Wie der Moskauer Korrespondent der „Nordbiene“ (1839, Nr. 203) berichtet, wurde die Oper am 21. August 1839 zum ersten Mal aufgeführt, und schon bei der dritten Aufführung war das Theater halb leer.

Die Handlung, die auf einem Missverständnis beruht, ist anekdotischer Natur. Sawolski, ein russischer Adliger, der in Lidina, die Nichte eines reichen Gutsbesitzers, verliebt ist, sieht, wie sie während eines Festes im Haus ihres Onkels einem ihm unbekanntem Mann begegnet, und sie werfen sich in die Arme des anderen. Sawolski fordert den Fremden zum Duell heraus, doch da er in ihm den Mann erkennt, der ihm das Leben gerettet hat, lehnt er die Herausforderung ab und reist stattdessen nach Spanien. Dort verliebt sich die Frau des Corregidors in ihn, und dessen Freunde wollen den Fremden töten. Sawolski wird vom Kapitän der russischen Fregatte Krasnojarski gerettet, den er als seinen Rivalen betrachtet. Es stellt sich heraus, dass Krasnojarski nicht der Verlobte, sondern Lidinas Halbbruder (von verschiedenen Vätern) ist, und Sawolski eilt in das Heimatland seiner Geliebten.

Das Einzige, was den Komponisten an einem inhaltsleeren, dramaturgisch uninteressanten Libretto gereizt haben könnte, war die Möglichkeit, russische und spanische Nationalfarben

национального колорита. Партии главных действующих лиц безличны, порой банальны по музыке. В большей степени удались жанровые сцены, в которых встречаются отдельные свежие моменты. К ним относится, например, хор крестьян в начале I действия с широкораспевной мелодией песенного характера (пример 35)³⁸.

³⁸ Впоследствии этот хор был перенесен в «Пана Твардовского», где исполнялся в начале III действия вместо арии Красицкого «Все погибло», о чем свидетельствует вкладка в партитуре из собрания Московской консерватории с указанием: «1-е явление пропускается совсем, а начинается акт вкладным номером из оперы „Тоска по родине“».

Во II действии слуга Завольского Никанор поет две русские песни — плясовую и протяжную ³⁹, приводя этим в восторг своих испанских слушателей, таких же, как он, простых людей из народа.

³⁹ Первая из этих песен «Ах ты, чарка моя» также была использована в «Пане Твардовском» в партии цыгана Гикши.

В картинах экзотической Испании Верстовский прибегает к ставшим уже обычными в русской камерной вокальной лирике 20—30-х годов средствам обрисовки испанского колорита. Это в основном танцевальные ритмические формулы: болеро, фанданго, сегидилья. В песне старого трубадура Пахомо, текст которой представляет собой довольно неуклюжую парафразу на стихотворение Пушкина «Ночной зефир струит эфир», композитор использовал с небольшими

небенеinander zu stellen. Die Rollen der Hauptdarsteller sind unpersönlich und in der Musik manchmal banal. Gelungen sind vor allem die Genreszenen, in denen es einige frische Momente gibt. Dazu gehört z. B. der Bauernchor zu Beginn des ersten Aktes mit einer breit gesungenen Melodie mit liedhaftem Charakter (Beispiel 35)³⁸.

³⁸ Dieser Chor wurde später in „Pan Twardowski“ übernommen, wo er zu Beginn des dritten Aktes anstelle von Krasizkis Arie „Alles ist verloren“ aufgeführt wurde, wie aus einem Einschub in der Partitur aus der Sammlung des Moskauer Konservatoriums hervorgeht: „Der 1. Satz wird ganz weggelassen, und der Akt beginnt mit einer eingefügten Nummer aus der Oper ‚Sehnsucht nach der Heimat‘“.

Im zweiten Akt singt der Diener Sawolskis, Nikanor, zwei russische Lieder - ein Tanzlied und ein ausdrucksstarkes Lied ³⁹, was seine spanischen Zuhörer, einfache Leute wie er, in Begeisterung versetzt.

³⁹ Das erste dieser Lieder, „Ach du, mein Krug“, wurde auch in „Pan Twardowski“ in der Rolle des Zigeuners Gikscha verwendet.

In seinen Darstellungen des exotischen Spaniens greift Werstowski auf die Mittel zur Darstellung des spanischen Kolorits zurück, die in der russischen Kammergesangsliryk der 20er - 30er Jahre üblich geworden sind. Dabei handelt es sich hauptsächlich um tanzrhythmische Formeln: Bolero, Fandango und Seguidilla. Im Lied des alten Troubadours Pachomo, dessen Text eine eher unbeholfene Paraphrase von Puschkins Gedicht „Nächtlicher Zephyr strömt Äther“ ist, verwendete der Komponist mit kleinen Änderungen die

изменениями музыку своего раннего романса на эти стихи⁴⁰.

⁴⁰ Опубликовано в приложении к альманаху «Литературный музей на 1827 год». Перепечатан в изд.: 220.

В финале III действия (бал у коррехидора) звучит тема арагонской хоты, хорошо известная по испанской увертюре Глинки. Но сравнение с замечательной глинкинской симфонической пьесой . только подчеркивает примитивность обработки этой темы Верстовским: мелодический голос, исполняемый скрипками и деревянными духовыми, сопровождается простым «гитарным» аккомпанементом (пример 36). Можно отметить также песню служанки Пахиты в духе старинного испанского романса из рыцарских времен (в партитуре обозначено — *canzonetta spagnuola*) с ее ритмически подчеркнутыми синкопированными окончаниями фраз (пример 37).

После неудачи «Тоски по родине» Верстовский вновь возвращается к привычной для него сфере романтизированных образов Древней Руси, сочетающих реальные исторические черты со сказочным вымыслом. В августе 1844 года появилась на сцене новая его опера — «Чурова долина, или Сон наяву». Над этим произведением композитор работал долго и старательно, рассчитывая на то, что постановка оперы станет заметным событием в художественной жизни Москвы. Замысел «Сна наяву» в основных своих чертах сложился, по-видимому, в 1840 году, а завершена была партитура в середине 1843 года. Сообщая об этом директору императорских театров А. М. Геденову, Верстовский писал: «Отстраняя всякое пристрастие, при небольшой опытности моей, я убежден в том, что эта опера может принести значительную прибыль, в

Musik seiner früheren Romanze zu diesen Versen⁴⁰.

⁴⁰ Veröffentlicht in einem Anhang zum Almanach „Literarisches Museum für 1827“. Nachgedruckt in Ausgabe: 220.

Im Finale von Akt III (Ball des Corregidors) erklingt das Thema der Jota de Aragonese, das aus der Spanischen Overtüre von Glinka bekannt ist. Der Vergleich mit Glinkas wundervollem symphonischen Werk unterstreicht jedoch nur die Primitivität von Werstowskis Behandlung dieses Themas: die von Violinen und Holzbläsern gesungene melodische Stimme wird von einer einfachen „Gitarren“-Begleitung untermalt (Beispiel 36). Erwähnenswert ist auch das Lied der Magd Paquita im Geiste einer alten spanischen Ritterromanze (in der Partitur als *canzonetta spagnuola* bezeichnet) mit seinen rhythmisch betonten, synkopischen Phrasenenden (Beispiel 37).

Nach dem Misserfolg von „Heimweh“ kehrte Werstowski zu seinem gewohnten Umfeld der romantischen Darstellung des alten Russlands zurück und verband reale historische Gegebenheiten mit märchenhafter Fiktion. Im August 1844 kam seine neue Oper „Das Tschurowa-Tal oder Ein wahrer Traum“ auf die Bühne. Der Komponist arbeitete lange und eifrig an diesem Werk und erwartete, dass die Aufführung der Oper ein bedeutendes Ereignis im künstlerischen Leben Moskaus werden würde. Die Idee für den „Wahren Traum“ entstand in ihren Grundzügen offenbar im Jahr 1840, und die Partitur wurde Mitte 1843 fertiggestellt. In einem Bericht an den Direktor der Kaiserlichen Theater, A. M. Gedeonow, schrieb Werstowski: „Bei aller Voreingenommenheit und mit meiner geringen Erfahrung bin ich überzeugt, dass diese Oper beträchtlichen Gewinn bringen kann, vor allem, weil sie so viel Abwechslung und

особенности потому, что в ней столько разнообразия и столько элементов, служащих довольно верной порукой успеха» (71, 119).

Надежды автора оправдались только отчасти: спектакль привлек к себе внимание публики и удерживался на сцене в течение нескольких лет, но вся критика, независимо от различия общих позиций, отнеслась к ней резко отрицательно.

Особенно суровому осуждению подверглось либретто, написанное А. А. Шаховским по пьесе известного знатока народного быта, филолога и писателя В. И. Даля, выступавшего в печати под псевдонимом Казак Луганский, «Ночь на распутье, или Утро вечера мудренее». Неоднократно отмечалась сюжетная близость этой пьесы к «Руслану и Людмиле» Пушкина. Как и в пушкинской поэме, завязкой служит сватанье знатных женихов из разных стран за дочку могущественного князя (ее зовут у Даля Зорей), что дает повод для создания красочной картины свадебного торжества. Похищение Зори Лешим невольно вызывает в памяти похищение Людмилы Черномором. Злому колдуну противостоит добрый волшебник Домовой, что опять же напоминает борьбу Наины и Финна. Но нет активного героя, борющегося со злой нечистью. Ни князь, ни женихи не участвуют в происходящих в пьесе необычайных событиях. Погруженные Домовым в глубокий сон, они, пробуждаясь после того, как все благополучно оканчивается и Зоря возвращается к своему отцу, только удивляются, как долго спали.

Даль не поэтизирует образы народной фантастики, придавая им

so viele Elemente enthält, die eine ziemlich sichere Garantie für den Erfolg sind“ (71, 119).

Die Hoffnungen des Autors waren nur zum Teil gerechtfertigt: das Stück erregte die Aufmerksamkeit des Publikums und wurde mehrere Jahre auf der Bühne gehalten, aber alle Kritiker behandelten es, ungeachtet der Unterschiede in den allgemeinen Positionen, scharf negativ.

Das von A. A. Schachowski geschriebene Libretto nach dem Theaterstück „Die Nacht am Scheideweg oder Der Weiser am Morgen“ von W. I. Dahl, einem bekannten Volkskundler, Philologen und Schriftsteller, der in der Presse unter dem Pseudonym Kosak Luganski erschien, wurde besonders heftig verurteilt. Wiederholt wurde auf die Nähe der Handlung dieses Stücks zu Puschkins „Ruslan und Ljudmila“ hingewiesen. Wie in Puschkins Gedicht beginnt die Handlung mit dem Werben adliger Freier aus verschiedenen Ländern um die Tochter eines mächtigen Fürsten (die von Dahl Sorja genannt wird), was zu einem farbenfrohen Bild der Hochzeitsfeier führt. Die Entführung von Sorja durch Leschim ruft unwillkürlich die Erinnerung an die Entführung von Ljudmila durch Tschernomor wach. Dem bösen Zauberer steht der gute Zauberer Domowoj gegenüber, was wiederum an den Kampf zwischen Naina und Finn erinnert. Aber es gibt keinen aktiven Helden, der die böse Unreinheit bekämpft. Weder der Prinz noch die Freier nehmen an den außergewöhnlichen Ereignissen des Stücks teil. Als sie, vom Domowoj in einen tiefen Schlaf versetzt, erwachen, nachdem alles sicher vorbei ist und Sorja zu ihrem Vater zurückkehrt, fragen sie sich nur, wie lange sie geschlafen haben.

Dahl poetisiert die Bilder der volkstümlichen Fiktion nicht und verleiht

порой даже грубоватые черты; быль и небывальщина, как в народной сказке, у него тесно переплетаются друг с другом. Писателя интересуют этнографические подробности, нравы, обычаи и поверья простого народа, язык его пьесы насыщен диалектизмами, характерными просторечными словечками и оборотами. В текст введен ряд подлинных народных песен, что всегда особо оговаривается автором. Так, к колыбельной Домового дано примечание: «Чтобы не присваивать себе чужого, надо сказать, что эта колыбельная, да еще свадебная, которую поет после русалка, песни народные и взяты как они есть целиком» (103, 55—56).

Несмотря на отсутствие драматического интереса, пьеса Даля привлекла разных русских композиторов. Известно, что Глинка предполагал после окончания «Руслана» написать оперу по этой пьесе (см.: 263), а в более позднее время подобная же мысль возникла у Лядова, которым был разработан даже подробный сценарий оперы под названием «Зорюшка» (см.: 119).

Шаховской внес ряд изменений в литературный первоисточник. Действие перенесено им в далекую языческую эпоху, и отец Зори, удельный князь Вышеслав превращен в великого князя киевского Превзыда, внука легендарного Кия, основавшего, согласно летописному преданию, вместе со своими братьями Щеком и Хоривом старейшие поселения на месте столицы древнерусского государства. Это позволило усилить волшебносказочный элемент, придать ему мифологическую окраску. Введены были живописные феерические сцены, рассчитанные на пышную,

ihnen manchmal sogar grobe Züge; er verschränkt das Wirkliche und das Unwirkliche eng miteinander, wie in einem Volksmärchen. Der Autor interessiert sich für ethnografische Details, Sitten, Gebräuche und Glauben der einfachen Leute, die Sprache seines Stücks ist durchdrungen von Dialektismen, charakteristischen Gemeinplätzen und Wendungen. Eine Reihe von authentischen Volksliedern wird in den Text eingefügt, der vom Autor immer speziell angegeben wird. So wird zum Beispiel das Wiegenlied des Hausgeistes mit einem Hinweis versehen: „Um sich kein fremdes anzueignen, muss gesagt werden, dass dieses Wiegenlied und auch das Hochzeitswiegenlied, das nach der Meerjungfrau gesungen wird, Volkslieder sind und in ihrer Gesamtheit übernommen werden“ (103, 55-56).

Trotz seines mangelnden dramatischen Interesses zog Dahls Stück verschiedene russische Komponisten an. Es ist bekannt, dass Glinka beabsichtigte, nach der Fertigstellung von „Ruslan“ eine Oper auf der Grundlage dieses Stücks zu schreiben (siehe: 263), und zu einem späteren Zeitpunkt kam Ljadow dieselbe Idee, der sogar ein detailliertes Drehbuch für eine Oper mit dem Titel „Sorjuschka“ entwickelte (siehe: 119).

Schachowskoi nahm eine Reihe von Änderungen an der literarischen Vorlage vor. Er verlegte die Handlung in eine ferne heidnische Epoche und verwandelte Soris Vater, den Apanagefürsten Wjatscheslaw, in den Großfürsten von Kiew Prewsyd, den Enkel des legendären Kija, der der Überlieferung nach zusammen mit seinen Brüdern Schtschek und Choriw die ältesten Siedlungen an der Stelle der Hauptstadt des altrussischen Staates gründete. Dies ermöglichte es, das magisch-märchenhafte Element zu verstärken und ihm eine mythologische Färbung zu verleihen. Es wurden malerische Feenszenen eingeführt, die

изобилующую всевозможными декоративными эффектами и «превращениями» театральную постановку: во время борьбы фантастических персонажей, олицетворяющих силы природы, деревья начинают двигаться, воды разливающегося озера достигают самых верхушек вековых сосен и т. п.

Поставленная — почти день в день — через два года после «Руслана и Людмилы» (28 ноября 1844 года) опера Верстовского словно бы напрашивалась на сравнение с глинкинским шедевром, равно как и с его поэтическим первоисточником. Как замечает советский исследователь, авторам «Сна наяву» «пришлось полемизировать с „Русланом“ Пушкина и Глинки» (97, 273). Конечно, из этого спора Верстовский не мог выйти победителем, хотя он и стремился здесь усовершенствовать свое мастерство, обогатить привычные для него средства оперного письма. Не отказываясь от разговорных сцен, он укрупняет масштабы музыкальных номеров: музыка звучит непрерывно на протяжении больших отрезков действия, включающих песенные или ариозные эпизоды, речитативы, хоры и ансамбли. Обогащается и оркестр за счет усиления медной и деревянной духовых групп, в партитуру введены английский рожок, корнет-а-пистон, офиклеид, а также большая группа ударных⁴¹.

⁴¹ Кроме того, в некоторых сценах участвует сценический духовой оркестр.

Но это укрупнение носит по преимуществу количественный характер, в музыке оперы не ощущается единого последовательно

auf eine prunkvolle, mit allen möglichen dekorativen Effekten und „Verwandlungen“ gespickte Theateraufführung ausgelegt waren: während des Kampfes der fantastischen Figuren, die die Naturgewalten verkörpern, beginnen sich die Bäume zu bewegen, das Wasser des überlaufenden Sees erreicht die Wipfel der uralten Kiefern usw.

Zwei Jahre nach der Uraufführung von „Ruslan und Ludmilla“ (28. November 1844) komponierte Werstowski seine Oper, die fast auf den Tag genau am selben Datum uraufgeführt wurde. Unweigerlich lud sie zu einem Vergleich mit Glinkas Meisterwerk und dessen poetischer Vorlage ein. Wie ein sowjetischer Wissenschaftler bemerkte, mussten sich die Autoren von „Ein Wachtraum“ mit „Puschkins und Glinkas „Ruslan“ auseinandersetzen“ (97, 273). Natürlich konnte Werstowski aus diesem Streit nicht als Sieger hervorgehen, obwohl er sich bemühte, seine Fähigkeiten zu verbessern und die ihm vertrauten Mittel der Opernkomposition zu bereichern. Ohne die gesprochenen Szenen aufzugeben, vergrößert er den Umfang der musikalischen Nummern: die Musik erklingt durchgehend in großen Teilen der Handlung, einschließlich der Gesangs- oder Arioso-Episoden, der Rezitative, der Chöre und Ensembles. Auch das Orchester wird durch die Verstärkung der Blech- und Holzbläsergruppen bereichert, und in der Partitur finden sich das Englischhorn, das Kornett, die Ophikleide und eine große Gruppe von Schlaginstrumenten⁴¹.

⁴¹ Außerdem wird in einigen Szenen eine Bühnenblaskapelle eingesetzt.

Diese Erweiterung ist jedoch hauptsächlich quantitativer Natur, und der Musik der Oper fehlt eine einzige, sich konsequent entwickelnde

развивающегося драматургического замысла. Оркестровка, несмотря на свою массивность, довольно ординарна по звучанию, и живописно-изобразительные моменты, в которых оркестр должен был бы играть главенствующую роль (наводнение, открывающийся вид на княжеский замок, раковина с сидящими в ней Зорей и Милашем, выносимая волнами на днепровский берег), принадлежат к наиболее слабым страницам оперы. Музыка отступает здесь на задний план перед эффектной сценической бутафорией и приобретает лишь сопровождающее значение.

Фантастика «Сна наяву» там, где она не смыкается непосредственно с бытом, носит условно балетный характер. Возможно, что в танцах русалок из II действия Верстовский хотел создать нечто подобное танцам волшебных дев царства Наины из глинкинского «Руслана». Первый из этих танцев, начинающийся соло английского рожка (затем солирует кларнет), не лишен поэтичности и нежной грации (пример 38). Но далее следуют бравурный полонез (столь излюбленный Верстовским жанр) и стремительный галоп, разрушающие все очарование волшебства.

Лучше всего удались эпизоды песенно-бытового характера, где композитор находился в близкой и привычной для него сфере. Ряд номеров подобного рода есть в партиях Зори (например, песня «То мне весело, то скучно» в I действии), мальчика-оборотня Малюка («Подле речки у лесочка» и другие его песни во II действии). Особенно выделяется целая сюита разнохарактерных по жанру и национальному колориту песен, которые поет витязь Весна — персонаж, до известной степени родственный образам Гикши и Торопа⁴², — заигрывая с русалками:

dramaturgische Idee. Die Orchestrierung ist trotz ihrer Massivität klanglich eher gewöhnlich, und die malerischen und bildhaften Momente, in denen das Orchester die Hauptrolle hätte spielen sollen (die Überschwemmung, der Eröffnungsblick auf das Schloss des Fürsten, die Muschel, in der Sorja und Milasch sitzen und die von den Wellen zum Dnjeprufer getragen wird), gehören zu den schwächsten Seiten der Oper. Die Musik tritt hier vor den spektakulären Bühnenrequisiten in den Hintergrund und erlangt nur eine begleitende Bedeutung.

Die Fantasie des „Wachtraums“ ist konventioneller Ballettcharakter, der sich nicht direkt mit dem Alltagsleben vermischt. Möglicherweise wollte Werstowski mit den Tänzen der Meerjungfrauen aus dem zweiten Akt etwas Ähnliches schaffen wie mit den Tänzen der magischen Jungfrauen aus Nainas Reich in Glinkas „Ruslan“. Der erste dieser Tänze, der mit einem Englischhornsolo (gefolgt von einem Klarinettensolo) beginnt, ist nicht ohne Poesie und zarte Anmut (Beispiel 38). Es folgen jedoch eine bravouröse Polonaise (ein von Werstowski bevorzugtes Genre) und ein schneller Galopp, die den ganzen Zauber zerstören.

Am erfolgreichsten waren die Episoden mit einem Lied und einer alltäglichen Figur, in denen sich der Komponist in einer ihm nahen und vertrauten Umgebung befand. Eine Reihe von Nummern dieser Art finden sich in den Rollen von Zori (z. B. das Lied „Ich bin fröhlich, ich bin gelangweilt“ im ersten Akt) und dem Werwolfjungen Maljuk („In der Nähe des Flusses am Wald“ und seine anderen Lieder im zweiten Akt). Besonders erwähnenswert ist eine ganze Reihe von Liedern verschiedener Genres und Nationalfarben, die von dem Helden Wesna - einer Figur, die in gewisser Weise den Figuren von

здесь и широкораспевная эпическая песня о походе славян на Царьград, и лукавая украинская, и свадебная, и веселая плясовая, и, наконец, лихая цыганская, завершающая весь этот ряд.

⁴² «Витязь Весна,— замечает Гозенпуд,— это тот же Тороп Головаи, но действующий „на окраине событий"» (97, 276).

По сравнению с предшествующими операми Верстовского, включая и «Аскольдову могилу», в «Сне наяву» более органичное претворение находят интонации протяжной народной песни, расширяется круг жанров народно-бытовой музыки, к которым обращается композитор. При этом и здесь сохраняется его пристрастие к польским танцевальным ритмам, примером чего может служить хор из сцены народного гулянья в первом действии или песни Малюка во втором (пример 39).

6.

Последнюю оперу Верстовского «Громовой» отделяет от «Сна наяву» более чем десятилетний промежуток времени. Она была написана, по-видимому, в первой половине 50-х годов (см.: 109, 47; 97, 342—343), но поставлена на сцене только в январе 1857 года, когда жизненный и творческий путь Глинки уже близился к концу, а состоявшаяся незадолго до этого петербургская премьера «Русалки» утвердила репутацию Даргомыжского как зрелого большого мастера, достойного продолжателя глинкинских традиций.

Gikscha und Torop⁴² ähnelt - gesungen werden, während er mit Meerjungfrauen anbändelt: es gibt ein breit gesungenes episches Lied über den Feldzug der Slawen gegen Zargrad, ein verschlagenes ukrainisches Lied, ein Hochzeitslied, ein fröhliches Tanzlied und schließlich ein schneidiges Zigeunerlied, das die ganze Reihe abschließt.

⁴² „Held Wesna“, bemerkt Gosenpud, „ist derselbe Torop Golowai, der aber ‚am Rande der Ereignisse‘ agiert“ (97, 276).

Im Vergleich zu Werstowskis früheren Opern, darunter „Askolds Grab“, werden in „Der Wachtraum“ die langen Volkslieder organischer intoniert, und das Spektrum der Volksmusikgattungen, denen sich der Komponist zuwendet, erweitert sich. Gleichzeitig bleibt auch hier seine Vorliebe für polnische Tanzrhythmen erhalten, wie der Chor aus der Volksfestszene im ersten Akt und das Lied von Maljuk im zweiten Akt zeigen (Beispiel 39).

6.

Werstowskis letzte Oper, „Gromoboi“, ist mehr als ein Jahrzehnt von „Ein Wachtraum“ entfernt. Sie wurde offenbar in der ersten Hälfte der 50er Jahre geschrieben (siehe: 109, 47; 97, 342-343), aber erst im Januar 1857 aufgeführt, als sich Glinkas Leben und Karriere bereits dem Ende näherten und die Petersburger Uraufführung von „Rusalka“, die kurz zuvor stattgefunden hatte, Dargomyschskis Ruf als reifer großer Meister, als würdiger Nachfolger von Glinkas Traditionen begründet hatte.

Несмотря на свое ревнивое отношение к Глинке, Верстовский не мог не понимать, что требования к отечественной опере стали иными, чем в пору «Пана Твардовского» и «Аскольдовой могилы». «Громовой» представляет собой попытку композитора создать «большую оперу» на национальной основе, способную выдержать соревнование с произведениями его русских современников, получившими широкое общественное признание ⁴³.

⁴³ При возобновлении своих прежних опер в 50-х годах Верстовский также вносил в них некоторые изменения и дополнения. Так, во вторую картину «Пана Твардовского» им была введена блестящая сюита танцев — полонез, мазурка и краковяк, — написанная не без влияния «польского акта» в «Иване Сусанине» Глинки; партия Всеслава в «Аскольдовой могиле» дополнена арией, заимствованной из «Сна наяву».

В отличие от всех предшествующих опер Верстовского здесь нет разговорных сцен и музыка звучит непрерывно ⁴⁴.

⁴⁴ Такое намерение было у Верстовского уже в «Сне наяву», но этому решительно воспротивился автор либретто Шаховской (см.: 72, 54).

Разделяя партитуру на номера, композитор обозначает ими не отдельные арии, песни или хоры, а целые сцены, иногда обширные по протяженности и насыщенные разнообразными событиями ⁴⁵.

⁴⁵ Рукописная партитура оперы хранится в ЦМБ.

Значительных масштабов достигают и сольные эпизоды монологического

Trotz seiner eifersüchtigen Haltung gegenüber Glinka konnte Werstowski nicht umhin zu erkennen, dass die Anforderungen an die einheimische Oper anders geworden waren als zu Zeiten von „Pan Twardowski“ und „Askolds Grab“. „Gromoboi“ stellt den Versuch des Komponisten dar, eine „große Oper“ auf nationaler Ebene zu schaffen, die mit den Werken seiner russischen Zeitgenossen konkurrieren kann, die eine breite öffentliche Anerkennung erlangt hatten ⁴³.

⁴³ Als Werstowski in den 50er Jahren seine früheren Opern wieder aufnahm, nahm er auch einige Änderungen und Ergänzungen an ihnen vor. So führte er in den zweiten Satz von „Pan Twardowski“ eine brillante Suite von Tänzen ein - Polonaise, Mazurka und Krakowiak -, die nicht ohne den Einfluss von Glinkas „Polnischem Akt“ in „Iwan Sussanin“ geschrieben wurde; die Rolle des Wseslaw in „Askolds Grab“ wurde durch eine Arie aus „Ein Wachtraum“ ergänzt.

Im Gegensatz zu allen früheren Opern Werstowskis gibt es keine gesprochenen Szenen, und die Musik erklingt ohne Unterbrechung ⁴⁴.

⁴⁴ Eine solche Absicht hatte Werstowski bereits in „Der Wachtraum“ verfolgt, was jedoch vom Autor des Librettos, Schachowskoi, entschieden abgelehnt wurde (vgl. 72, 54).

Der Komponist gliedert die Partitur in Nummern und bezeichnet damit nicht einzelne Arien, Lieder oder Chöre, sondern ganze Szenen, die manchmal sehr umfangreich und voller Ereignisse sind ⁴⁵.

⁴⁵ Die handschriftliche Partitur der Oper wird im ZMB aufbewahrt.

Auch solistische Episoden monologischer Natur nehmen einen

характера, более тщательно и детально разработана оркестровая фактура.

Однако все эти новации носят чисто внешний характер, по существу же Верстовский остается в привычной для него образной и музыкально-стилистической сфере. Ходатайствуя перед А. М. Геденовым о постановке «Громобоя» в Петербурге, он писал: «Музыка весьма напевиста, светла, без изысканных мудростей музыкальных, против которых я всегда был врагом в русской опере». Приводя эту цитату, А. А. Гозенпуд резонно замечает: «Под изысканными мудростями музыкальными, конечно, подразумевается „Руслан“» (97, 341).

Либретто «Громобоя», написанное Д. Т. Ленским, как указано в предисловии, «взято отчасти из известной баллады В. А. Жуковского» (144). Произведение поэта, некоторые мотивы которого были использованы либреттистом, представляет собой первую часть повести «Двенадцать спящих дев» (Вторая часть, «Вадим», послужила Верстовскому основой для оперы, написанной двадцатью годами раньше). Однако содержание баллады осложнено рядом привходящих моментов. Действие оперы связывается с определенным историческим событием — убийством легендарных киевских князей Аскольда и Дира Олегом, опекуном малолетнего Игоря — сына Рюрика⁴⁶.

⁴⁶ Летописец относит это событие к 882 году.

Безвестный скиталец Громобой оказывается сыном предательски убитого новгородца Вадима, полубалладного лица, с которым герой баллады Жуковского имеет лишь весьма относительное и отдаленное сходство. Поскольку для оперы необходима была любовная интрига, введен образ жены Аскольда

бedeutenden Umfang ein, und die Orchesterstruktur ist sorgfältiger und detaillierter.

All diese Neuerungen sind jedoch rein äußerlicher Natur, im Wesentlichen bleibt Werstowski in seiner gewohnten Bildsprache und musikalisch-stilistischen Sphäre. In einer Petition an A. M. Gedeonow für die Inszenierung des „Gromoboi“ in St. Petersburg schrieb er: „Die Musik ist sehr melodisch und leicht, ohne jede raffinierte musikalische Weisheit, gegen die ich in der russischen Oper immer ein Feind gewesen bin.“ Zu diesem Zitat bemerkt A. A. Gosenpud treffend: „Mit raffinierter musikalischer Weisheit ist natürlich „Ruslan“ gemeint“ (97, 341).

Das Libretto von „Gromoboi“, geschrieben von D. T. Lenski, ist, wie es im Vorwort heißt, „zum Teil einer bekannten Ballade von W. A. Schukowski entnommen“ (144). Das Werk des Dichters, dessen Motive der Librettist zum Teil übernommen hat, ist der erste Teil der Erzählung „Die zwölf schlafenden Jungfrauen“ (der zweite Teil, „Wadim“, diente Werbowski als Grundlage für eine zwanzig Jahre zuvor geschriebene Oper). Der Inhalt der Ballade wird jedoch durch eine Reihe von Nebenschauplätzen verkompliziert. Die Handlung der Oper ist mit einem bestimmten historischen Ereignis verknüpft - der Ermordung der legendären Kiewer Fürsten Askold und Dir durch Oleg, den Vormund des jungen Igor, Sohn des Rurik⁴⁶.

⁴⁶ Der Chronist schreibt dieses Ereignis dem Jahr 882 zu.

Der anonyme Wanderer Gromoboi entpuppt sich als Sohn des verräterisch ermordeten Nowgoroder Wadim, einer halblegendären Person, mit der der Held von Schukowskis Ballade nur eine sehr relative und entfernte Ähnlichkeit hat. Da die Oper eine Liebesgeschichte verlangte, wurde das Bild von Askolds Frau Rogneda eingeführt, die von ihm

Рогнеды, покинутой им из-за некой гречанки; продолжая любить его, Рогнеда соглашается стать женой Громобоя, затаив мысль о мести, но после гибели Аскольда бросается в Днепр. У Жуковского заимствованы только отдельные черты главного героя, продавшего душу дьяволу, чтобы достигнуть богатства и власти, а также мотив погружения его юных дочерей в глубокий волшебный сон ради спасения их от гибели.

Нетрудно во всем этом обнаружить связь с уже знакомыми нам ситуациями из более ранних опер Верстовского от «Пана Твардовского» до «Аскольдовой могилы». В целом либретто оказалось пестрым, эклектичным, но оно содержало элементы, способные возбудить фантазию композитора и послужить основой для пышного «постановочного» спектакля.

Наряду с большими, широко развернутыми массовыми сценами мы находим в этой последней опере Верстовского развитые сольные партии, рассчитанные на певцов с обширными по диапазону, сильными голосами и высокой вокальной техникой. Наиболее ярко обрисованы образы Громобоя и Рогнеды, партии которых содержат порой значительные вокальные трудности⁴⁷.

⁴⁷ Б. В. Доброхотов обращает внимание, в частности, на большие скачки объемом до двух октав в вокальных партиях (109, 54—55).

Первый выход Громобоя показан на фоне веселого народного гулянья, что особенно оттеняет его мрачную разочарованность и одиночество. Большая драматическая ария, в которой звучат одновременно и отчаяние и неукротимая жажда мести, служит экспозицией его образа. Выразительны начальные

wegen einer Griechin verlassen wurde; Rogneda liebt ihn weiterhin und willigt ein, Gromobois Frau zu werden, wobei sie Rachegeanken hegt, aber nach Askolds Tod stürzt sie sich in den Dnjepr. Schukowski hat nur bestimmte Züge des Protagonisten übernommen, der seine Seele an den Teufel verkauft, um zu Reichtum und Macht zu gelangen, sowie das Motiv, seine kleinen Töchter in einen tiefen magischen Traum zu versetzen, um sie vor dem Tod zu bewahren.

Es ist nicht schwer, in all dem eine Verbindung zu bekannten Situationen aus früheren Opern Werstowskis zu erkennen, von „Pan Twardowski“ bis „Askolds Grab“. Insgesamt war das Libretto farbenfroh und eklektisch, aber es enthielt Elemente, die die Phantasie des Komponisten anregen und als Grundlage für eine aufwendige „szenische“ Aufführung dienen konnten.

Neben den großen, breit angelegten Massenszenen finden wir in dieser letzten Oper von Werstowski ausgearbeitete Solopartien, die für Sänger mit großem Tonumfang, kräftigen Stimmen und hoher Gesangstechnik konzipiert sind. Die Charaktere von Gromoboi und Rogneda, deren Partien mitunter erhebliche stimmliche Schwierigkeiten aufweisen, werden besonders lebendig dargestellt⁴⁷.

⁴⁷ B. W. Dobrochotow weist insbesondere auf die großen Sprünge von bis zu zwei Oktaven in den Gesangsstimmen hin (109, 54-55).

Gromobois erster Auftritt findet vor der Kulisse eines fröhlichen Volksfestes statt, das seine düstere Enttäuschung und Einsamkeit besonders gut zur Geltung bringt. Die große dramatische Arie, in der sowohl Verzweiflung als auch ein unbezwingbarer Rachedurst zu hören sind, dient als Exposition seines Charakters. Die ersten Rezipitativphrasen

речитативные фразы, несмотря на трафаретность гармонических средств (ряд уменьшенных септаккордов) (пример 40). Менее удачна гимническая вторая часть арии — воспоминание о былой славе отца, решимость отомстить за его убийство и свой позор.

Внутренняя раздвоенность Громобоя— его колебания между добром и злом раскрываются в дальнейших сценах I действия. Под влиянием уговоров благочестивого Отшельника он готов смириться («О, если бы хоть раз я с чистой верой помолился»), но звуки приветственного марша, которым встречает народ Аскольда и Дира, возвращающихся с победой из-под Царьграда, вызывают у него новый приступ ненависти. В репликах Громобоя слышны реминисценции его арии. В бессильной ярости он хочет броситься в Днепр, но его останавливает злой дух Асмодей, сулящий ему «все земные наслаждения», на что Громовой отвечает: «Мне надо мести, хочу я мстить».

Сцену заключения рокового договора с силами ада композитор считал одним из узловых моментов всей оперы, однако музыкально она получилась довольно бесцветной. Здесь Верстовский прибегает к излюбленному им приему мелодрамы и на первый план выдвигается разговорная речь, для которой музыка становится лишь нейтральным фоном⁴⁸.

⁴⁸ В партитуре дана ремарка: «Необходимое условие сей мелодрамы, чтобы музыка не заглушала условие Асмодея с Громобоем, чтобы приходилась на этот разговор основная идея оперы».

сind trotz der schablonenhaften harmonischen Mittel (eine Reihe von verminderten Septakkorden) ausdrucksstark (Beispiel 40). Weniger gelungen ist der hymnische zweite Teil der Arie - eine Reminiszenz an den einstigen Ruhm des Vaters, die Entschlossenheit, dessen Mord und seine eigene Schande zu rächen.

Gromobois innere Zerrissenheit und sein Schwanken zwischen Gut und Böse werden in weiteren Szenen des ersten Aktes deutlich. Unter dem Einfluss der Bitten des frommen Eremiten ist er bereit, sich zu demütigen („Ach, hätte ich doch nur einmal mit reinem Glauben gebetet“), doch die Klänge des Willkommensmarsches, mit denen das Volk den siegreich aus Zargrad zurückkehrenden Askold und Dir begrüßt, lösen bei ihm einen neuen Hassanfall aus. Reminiszenzen an seine Arie sind in Gromobois Äußerungen zu hören. In ohnmächtiger Wut will er sich in den Dnjepr stürzen, wird aber von dem bösen Geist Asmodäus aufgehalten, der ihm „alle irdischen Freuden“ verspricht, worauf Gromoboi antwortet: „Ich brauche Rache, ich will Rache“.

Die Szene, in der der verhängnisvolle Pakt mit den Mächten der Hölle geschlossen wird, wurde vom Komponisten als einer der zentralen Momente der gesamten Oper angesehen, erwies sich aber musikalisch als eher farblos. Hier greift Werstowski auf seine Lieblingstechnik des Melodrams zurück und stellt die gesprochene Sprache in den Vordergrund, für die die Musik nur ein neutraler Hintergrund ist⁴⁸.

⁴⁸ Die Partitur enthält die Bemerkung: „Die notwendige Bedingung dieses Melodrams ist, dass die Musik das Gespräch zwischen Asmodäus und Gromoboi nicht übertönt, damit die Hauptidee der Oper auf dieses Gespräch fällt.“

Большая ария в IV действии характеризует Громобоя, уже сломленного всеми несчастиями и сознанием близкой гибели. Как и первая ария, она начинается драматическим речитативным вступлением, в котором обращает внимание выразительное сопоставление различных регистров голоса (пример 41). Основной раздел арии построен на лирической мелодии романсного типа, которая драматизируется в ходе развития, достигая яркого патетического звучания (см.: 109, 113—125).

Но наибольшей удачей композитора в этой опере следует признать образ Рогнеды, свободный от мелодраматического налета, ощутимого местами в партии Громобоя. Некоторыми своими чертами Рогнеда Верстовского напоминает Наташу из «Русалки» Даргомыжского. В операх двух русских композиторов, создававшихся в одно и то же время, впервые появляется образ сильной, страстной и волевой женщины, готовой бороться за свое чувство. В выходной арии Рогнеды из II действия драматическая сила выражения соединяется с мягкой лирической напевностью (пример 42). Вторая часть арии в оживленном плясовом ритме, быть может, не вполне органически сочетающаяся с первой, дает национальную характеристику образа (пример 43).

В этом же действии при появлении Аскольда Рогнеда поет арию песенно-романсного склада (см.: 109, 102—112), слова которой звучат укором покинувшему ее возлюбленному («А когда молодец любил красну девицу и клялся ей в верности»).

Контрастом к двум центральным образам оперы — Громобоя и Рогнеды служит характерная пара — крестьянин Четко, становящийся кравчим Громобоя (персонаж,

Die große Arie im vierten Akt charakterisiert Gromoboi, der durch all sein Unglück und das Bewusstsein seines bevorstehenden Untergangs bereits gebrochen ist. Wie die erste Arie beginnt sie mit einer dramatischen rezitativischen Einleitung, in der das ausdrucksvolle Nebeneinander der verschiedenen Stimmlagen die Aufmerksamkeit auf sich zieht (Beispiel 41). Der Hauptteil der Arie basiert auf einer lyrisch-romantischen Melodie, die im Laufe der Durchführung dramatisiert wird und einen lebhaften pathetischen Klang erreicht (siehe: 109, 113-125).

Der größte Erfolg des Komponisten in dieser Oper ist jedoch in der Darstellung der Rogneda zu sehen, die frei von den melodramatischen Obertönen ist, die stellenweise in der Rolle des Gromobois zu spüren sind. In einigen ihrer Züge ähnelt Werstowskis Rogneda der Natascha aus Dargomyschskis „Rusalka“. In den Opern der beiden russischen Komponisten, die zur gleichen Zeit entstanden sind, taucht zum ersten Mal das Bild einer starken, leidenschaftlichen und willensstarken Frau auf, die bereit ist, für ihre Gefühle zu kämpfen. In Rognedas Ausgangsarie aus dem zweiten Akt verbindet sich die dramatische Ausdruckskraft mit einer weichen lyrischen Melodie (Beispiel 42). Der zweite Teil der Arie in einem lebhaften Tanzrhythmus, der vielleicht nicht ganz organisch mit dem ersten Teil verbunden ist, gibt eine nationale Charakterisierung des Bildes (Beispiel 43).

Im selben Akt, in dem Askold auftritt, singt Rogneda eine Liebeslied-Arie (siehe: 109, 102-112), deren Worte wie ein Vorwurf an ihren Geliebten klingen, der sie verlassen hat („Und als der Jüngling die schöne Jungfrau liebte und ihr die Treue schwor“).

Den beiden Hauptfiguren der Oper - Gromoboi und Rogneda - steht ein charakteristisches Paar gegenüber: der Bauer Tschetko, der zu Gromobois Truchsess wird (eine Figur, die an Torop

родственный Торопу из «Аскольдовой могилы»), и его невеста, а потом жена Милаша, партии которых выдержаны в народно-жанровом духе. В опере есть также ряд массовых народных сцен. Начинается она красочной картиной праздничного гулянья, музыка которой основана на свободно трактованных напевах народных песен «А мы просо сеяли» и «Заплетися, плетень».

Соединение романтической фантастики с картинами отдаленного исторического прошлого, острыми драматическими коллизиями и сочной обрисовкой быта — все это вызывало понятный интерес к опере Верстовского. Великолепная постановка (ее описание см.: 97, 346—353) и участие лучших московских певцов (Е. А. Семенова—Рогнеда, Д. В. Куров — Громобой, А. О. Бантышев — Чешко) обусловили успех первых ее представлений, и все же «Громобой» был для своего времени уже анахронизмом. Опера удержалась на сцене до начала 60-х годов, немногочисленные попытки ее возобновления в более поздние годы оказывались безуспешными.

7.

Кроме опер и водевилей Верстовскому принадлежит музыка к некоторым драматическим спектаклям, шедшим на московской сцене, большей частью ограничивающаяся одним-двумя вставными эпизодами песенно-романсного характера. Некоторые из них входили затем в концертный репертуар или в быт, продолжая жить независимо от сценического произведения, для которого они первоначально предназначались.

Интересна, в частности, судьба «Цыганской песни» на слова Пушкина — «Режь меня, жги меня»,

aus Askolds Grab erinnert), und seine Braut und spätere Ehefrau Milascha, deren Rollen dem Geist des Volksgenres entsprechen. Die Oper enthält auch eine Reihe von volkstümlichen Szenen. Sie beginnt mit einem farbenfrohen Bild einer festlichen Feier, deren Musik auf den frei interpretierten Melodien der Volkslieder „Und wir säten Hirse“ und „Flechte dich, Zaun“ basiert.

Die Verbindung von romantischer Fiktion mit Bildern der fernen historischen Vergangenheit, scharfen dramatischen Kollisionen und einer saftigen Schilderung des Alltagslebens - all dies löste verständliches Interesse an Werstowskis Oper aus. Die prächtige Inszenierung (Beschreibung siehe: 97, 346-353) und die Mitwirkung der besten Moskauer Sänger (J. A. Semjonowa als Rogneda, D. W. Kurow als Gromoboi, A. O. Bantyschew als Tscheschko) machten die ersten Aufführungen zu einem Erfolg, und doch war „Gromoboi“ bereits ein Anachronismus für seine Zeit. Die Oper blieb bis Anfang der 60er Jahre auf der Bühne, die wenigen Versuche, sie in späteren Jahren wieder aufleben zu lassen, blieben erfolglos.

7.

Neben Opern und Vaudevilles schrieb Werstowski auch Musik für einige dramatische Produktionen auf der Moskauer Bühne, die sich zumeist auf ein oder zwei eingefügte Episoden von Gesang und Romantik beschränkten. Einige von ihnen gingen dann in das Konzertrepertoire oder in das Alltagsleben ein und lebten unabhängig von dem Bühnenwerk weiter, für das sie ursprünglich bestimmt waren.

Interessant ist insbesondere das Schicksal des „Zigeunerlieds“ zu Puschkins Worten „Schneide mich,

представляющей собой, как известно, свободный перевод молдавской народной песни, слышанной поэтом во время его пребывания в Кишиневе в 1821—1822 годах. Подлинный народный напев был опубликован в 1825 году с подтекстовкой пушкинских стихов, осуществленной Верстовским. Позже Верстовский написал оригинальную музыку на эти слова для спектакля по поэме Пушкина «Цыганы», поставленного в московском Малом театре в начале 1832 года.

Роль Алеко исполнял знаменитый Мочалов. Но особенно сильное впечатление произвела песня «Режь меня, жги меня», с огромной выразительностью и драматизмом спетая Н. В. Репиной (см.: 253, 154). Вскоре появившаяся в печати песня быстро завоевала, широчайшую популярность благодаря яркой мелодической экспрессии, хорошо передающей повышенную эмоциональность цыганского пения⁴⁹.

⁴⁹ По утверждению Т. А. Щербаковой, Верстовский использовал в ней некоторые черты плясовых песен из репертуара популярного в первой половине XIX века цыганского хора под руководством Ильи Соколова, о котором упоминает Л. Н. Толстой в «Войне и мире» (304, 138).

Стремительно ниспадающая на полторы октавы мелодия голоса в сочетании с плясовым ритмом выражает и сильную страсть, и бесшабашное удалство.

Для пьесы по роману Загоскина «Рославлев», действие которой связано с событиями Отечественной войны 1812 года, Верстовский написал две русские песни. Одна из них — «Катилось зерно по бархату, слава» — является обработкой святочной песни, представленной в сборнике Львова — Прача, другая —

brenne mich“, das bekanntlich eine freie Übersetzung eines moldawischen Volkslieds ist, das der Dichter während seines Aufenthalts in Kischinew 1821-1822 gehört hatte. Die authentische Volksmelodie wurde 1825 mit einer Untertitelung von Puschkins Versen durch Werstowski veröffentlicht. Später schrieb Werstowski die Originalmusik zu diesen Worten für eine Aufführung von Puschkins Gedicht „Zigeuner“, die Anfang 1832 im Moskauer Maly-Theater stattfand.

Die Rolle des Aleko wurde von dem berühmten Motschalow gespielt. Aber das Lied „Schneide mich, brenne mich“, gesungen mit großer Ausdruckskraft und Dramatik von N. W. Repina (siehe: 253, 154), machte einen besonders starken Eindruck. Das Lied, das bald im Druck erschien, erlangte aufgrund seines lebhaften melodischen Ausdrucks, der die gesteigerte Emotionalität des Zigeunergesangs gut wiedergibt, schnell große Popularität⁴⁹.

⁴⁹ Laut T. A. Schtscherbakowa verwendete Werstowski darin einige Elemente von Tanzliedern aus dem Repertoire des in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts populären Zigeunerchors unter der Leitung von Ilja Sokolow, der von L. N. Tolstoi in „Krieg und Frieden“ erwähnt wird (304, 138).

Die Melodie der Stimme, die schnell um anderthalb Oktaven absteigt, drückt in Verbindung mit dem Tanzrhythmus sowohl starke Leidenschaft als auch rücksichtslosen Wagemut aus.

Für das Theaterstück nach dem Roman von Sagoskin „Roslawlew“, dessen Handlung mit den Ereignissen des Vaterländischen Krieges von 1812 verbunden ist, schrieb Werstowski zwei russische Lieder. Eines davon, „Das Korn rollte über den Samt, Ruhm“, ist eine Bearbeitung eines festlichen Liedes, das im Sammelband von Lwow-

лирическая девичья «Любил меня милый друг, да покинул» лишь в первых тактах обнаруживает мелодическое сходство с народной песней «Как доселе у нас, братцы», в дальнейшем же напев самостоятельно развивается композитором в духе городского фольклора.

В целом эта область не занимает значительного места в творчестве Верстовского. Такие сочинения, как романс из «Свадьбы Фигаро» «Над речкой в чистом поле» с обозначением *tempo die bolero* или куплеты водевильного характера «Прелестный взор, краса природы» из комедии А. Мерфи «Школа супругов», являлись для него случайными проходными работами.

В одном из писем к В. Ф. Одоевскому Верстовский утверждал, что им было создано до 300 песен и романсов. В это число он, по-видимому, включает не только произведения собственно камерного жанра, но также арии и куплеты из водевилей, опер и других видов театральной музыки, получившие распространение в быту, и на концертной эстраде. Самостоятельных песен и романсов у Верстовского не более трех-четырёх десятков. Но несмотря на сравнительно небольшой количественный объем, его вокальное творчество достаточно характерно для своего времени и разнообразно в жанровом отношении. Особое место занимает в нем жанр романтической баллады, столь же тесно связанный в русской музыке с именем Верстовского, как в области отечественной поэзии его нельзя отделить от любимого композитором Жуковского.

К этому роду произведений следует отнести так называемые кантаты «Черная шаль» и «Три песни», поразившие Одоевского новизной и драматической образностью музыки,

Pratsch vorgestellt wurde. Das andere, das lyrische Mädchenlied „Mein lieber Freund hat mich geliebt, aber hat mich verlassen“, zeigt nur in den ersten Takten eine melodische Ähnlichkeit mit dem Volkslied „Wie bisher bei uns, Brüder“, entwickelt sich jedoch später vom Komponisten eigenständig im Stil städtischer Folklore weiter.

Insgesamt nimmt dieser Bereich keinen bedeutenden Platz im Werk von Werstowski ein. Werke wie die Romanze aus „Die Hochzeit des Figaro“ „Am Fluss im weiten Feld“ mit der Tempobezeichnung „Tempo di Bolero“ oder die Couplets im Vaudeville-Stil „Lieblicher Blick, Schönheit der Natur“ aus der Komödie „Die Schule der Ehemänner“ von A. Murphy waren für ihn Gelegenheitsarbeiten.

In einem seiner Briefe an W. F. Odjewski behauptete Werstowski, er habe bis zu 300 Lieder und Romanzen komponiert. Zu dieser Zahl zählt er offenbar nicht nur Werke des eigentlichen Kammermusikgenres, sondern auch Arien und Couplets aus Vaudevilles, Opern und anderen Arten von Theatermusik, die im Alltag und auf der Konzertbühne Verbreitung fanden. Werstowski besitzt nicht mehr als drei oder vier Dutzend eigenständige Lieder und Romanzen. Doch trotz des relativ geringen quantitativen Umfangs ist sein Vokalwerk für seine Zeit charakteristisch genug und in Bezug auf die Gattungen vielfältig. Einen besonderen Platz nimmt darin die Gattung der romantischen Ballade ein, die in der russischen Musik so eng mit dem Namen Werstowski verbunden ist, wie sie im Bereich der russischen Dichtung nicht von dem Lieblingslied des Komponisten, Schukowski, getrennt werden kann.

Die sogenannten Kantaten „Der schwarze Schal“ und „Drei Lieder“, die Odjewski durch die Neuartigkeit und die dramatische Bildhaftigkeit der Musik auffielen und über die bereits oben

о которых уже было сказано выше. Практика исполнения их на сцене в соответствующем оформлении не получила дальнейшего развития. Оба сочинения были изданы в переложении для голоса с фортепианным сопровождением и в таком именно виде продолжали жить в сфере камерного музицирования.

Как хронологически, так и по методу музыкального воплощения поэтического текста непосредственно соприкасается с этими двумя произведениями «Бедный певец» на слова Жуковского⁵⁰.

⁵⁰ В рецензии на первое исполнение баллады «Три песни» Одоевский высказывал пожелание, чтобы композитор предоставил любителям музыки возможность услышать в ближайшее время и другое свое произведение в том же роде — «Бедный певец» (180, 96).

Лирическое и в некоторых моментах даже автобиографичное стихотворение драматизируется Верстовским, акцентируются отдельные образно-выразительные детали, плавная повествовательная мелодика сменяется взволнованными, экспрессивно заостренными восклицаниями. Характерная ритмическая фигура в партии фортепиано, вызывающая ассоциацию с шубертовским «Скитальцем», звучит как роковое напоминание о тщетности всех надежд и порывов человеческой души к счастью (пример 44).

В жанровом отношении близок к типу романтической баллады и «Ночной смотр» на стихи того же поэта. Это сочинение, относящееся к более позднему периоду творчества Береговского⁵¹ привлекает к себе внимание уже потому, что здесь ему пришлось вступить в вольное или невольное соперничество с Глинкой, создавшим на те же слова один из

сочинений, и в котором, как сообщается, был сделан особый упор на драматизацию. Оно, как и «Бедный певец», было издано в переложении для голоса с фортепианным сопровождением и в таком именно виде продолжало жить в сфере камерного музицирования.

Совокупность хронологически, так и по методу музыкального воплощения поэтического текста непосредственно соприкасается с этими двумя произведениями «Бедный певец» на слова Жуковского⁵⁰ и «Der arme Sänger» auf Worte von Schukowski⁵⁰ in direktem Kontakt mit diesen beiden Werken.

⁵⁰ In seiner Rezension der Uraufführung der Ballade „Drei Lieder“ äußerte Odojewski den Wunsch, der Komponist möge den Musikliebhabern die Gelegenheit geben, in naher Zukunft sein anderes Werk, „Der arme Sänger“, zu hören (180, 96).

Werstowski dramatisiert das lyrische und in manchen Momenten sogar autobiografische Gedicht, indem er bestimmte figurative und expressive Details hervorhebt, die sanfte erzählende Melodie wird durch aufgeregte, expressiv zugespitzte Ausrufe ersetzt. Die charakteristische rhythmische Figur im Klavierpart, die eine Assoziation zu Schuberts Wanderer hervorruft, klingt wie eine schicksalhafte Erinnerung an die Vergeblichkeit aller Hoffnungen und Impulse der menschlichen Seele zum Glück (Beispiel 44).

Die „Nachtwache“ desselben Dichters steht vom Genre her dem Typus der romantischen Ballade nahe. Dieses Werk, das der späteren Schaffensperiode Beregowskis⁵¹ zuzurechnen ist, erregt schon deshalb Aufmerksamkeit, weil er hier in eine ungewollte oder ungewollte Rivalität mit Glinka treten musste, der auf denselben

своих шедевров в области камерной вокальной музыки.

⁵¹ Стихотворение Жуковского было напечатано в журнале «Современник» в апреле 1836 года.

В автобиографических «Записках» Глинка рассказывает, как Жуковский принес ему еще не опубликованное стихотворение, увлекшее композитора настолько, что уже к вечеру того же дня музыка к нему была готова (85, 279). Надо полагать, что вскоре после появления стихов в печати написал свой «Ночной смотр» и Верстовский.

Легко заметить известные черты сходства между произведениями двух композиторов на один и тот же текст: и у Глинки, и у Верстовского, музыка выдержана в характере марша (обозначение: *Tempo di marcia*, у Верстовского еще дополнительно — *Andantino*). Но Глинка тонко вплетает в музыкальную ткань обрывки маршевого ритма, музыка сохраняет у него от начала до конца таинственный приглушенный колорит, создавая впечатление чего-то нереального, фантастического. Кроме того, четкая поступь походного марша маскируется триолями вокальной партии, соответствующими амфибрахическим стопам стихотворного текста. Верстовский рисует картину во всех ее подробностях, начальное построение в торжественно и мрачно звучащем ми-бемоль миноре (с отклонением в параллельный мажор на слове «барабанщик») на; фоне прерывающегося тремоло у фортепиано уже на десятом такте сменяется оживленным ритмическим движением, воспроизводящим барабанную дробь (пример 45).

В дальнейшем возникает цепь контрастных эпизодов, чередующихся порой без достаточной внутренней

Text eines seiner Meisterwerke auf dem Gebiet der Kammermusik schuf.

⁵¹ Schukowskis Gedicht wurde im April 1836 in der Zeitschrift „Zeitgenosse“ gedruckt.

In seinen autobiographischen Notizen erzählt Glinka, wie Schukowski ihm ein noch nicht veröffentlichtes Gedicht brachte, das den Komponisten so sehr faszinierte, dass er noch am Abend desselben Tages die Musik dazu fertigstellte (85, 279). Es ist davon auszugehen, dass Werstowski bald nach dem Erscheinen der Gedichte auch seine „Nachtwache“ schrieb.

Die bekannten Ähnlichkeiten zwischen den Werken der beiden Komponisten zum selben Text sind leicht zu erkennen: sowohl die Musik von Glinka als auch die von Werstowski hat den Charakter eines Marsches (mit *Tempo di marcia* bezeichnet, Werstowskis Musik ist zusätzlich *Andantino*). Aber Glinka webt auf subtile Weise Fragmente des Marschrhythmus in das musikalische Gewebe ein, und seine Musik behält von Anfang bis Ende eine geheimnisvolle, gedämpfte Farbe, die den Eindruck von etwas Unwirklichem und Fantastischem erweckt. Außerdem wird der klare Marschschritt durch die Triolen der Gesangsstimme überdeckt, die den amphibrachischen Schritten des poetischen Textes entsprechen. Werstowski malt das Bild in allen Einzelheiten aus, der anfängliche Aufbau in einem feierlichen und düster klingenden es-Moll (mit einer Abweichung in ein paralleles Dur auf dem Wort „Trommler“) vor dem Hintergrund eines intermittierenden Tremolos im Klavier wird bereits im zehnten Takt durch eine lebhaft rhythmische Bewegung ersetzt, die einen Trommelwirbel nachahmt (Beispiel 45).

Danach folgt eine Aneinanderreihung von kontrastierenden Episoden, die sich manchmal ohne ausreichenden inneren

связи, что идет в ущерб художественной цельности и единству впечатления.

Наряду с развернутыми композициями повествовательно-драматического характера, построенными по принципу *durchkomponiertes Lied*, у Верстовского есть ряд более скромных по масштабу песен и романсов в традиционных для того времени жанрах. О некоторых из них уже упоминалось в предшествующем изложении: например, «Тоска по милome» на слова Жуковского, «Не говори ни да, ни нет» на слова Н. Ф. Павлова, послужившие материалом для двух арий Надежды в «Аскольдовой могиле», «Гишпанская песня» на пушкинские стихи, положенная в основу песни трубадура Пахомо в опере «Тоска по родине».

Иногда, впрочем, и в чисто лирических по характеру романсах проявляется склонность композитора к выразительной акцентировке образных деталей поэтического текста. Так, в романсе «Сон»⁵² на одноименное стихотворение Жуковского, состоящее всего из двенадцати строк, он создает развернутую по масштабу свободную трехчастную форму, разделы которой не совпадают с группировкой стихотворных строк в строфы.

⁵² Опубликовано в «Музыкальном альбоме на 1828 год».

Беглые, туманные намеки текста композитор реализует в конкретных, определенных образах, задерживая на них внимание слушателя с помощью повторения отдельных строк и фортепианных интерлюдий, досказывающих то, что до конца не высказано словами. Идиллически окрашенный первый раздел, охватывающий шесть строк текста, рисует образ мирного сна среди

Zusammenhang abwechseln, was der künstlerischen Integrität und der Einheitlichkeit des Eindrucks abträglich ist.

Neben ausgedehnten Kompositionen narrativer und dramatischer Art, die auf dem Prinzip des *durchkomponierten Liedes* aufbauen, verfügt Werstowski über eine Reihe bescheidenerer Lieder und Romanzen in den für die damalige Zeit traditionellen Genres. Einige davon wurden bereits im vorangegangenen Bericht erwähnt: z. B. „Heimweh“ auf Texte von Schukowski, „Sag weder ja noch nein“ auf Texte von N. F. Pawlow, die als Material für zwei Arien von Nadeschda in „Askolds Grab“ dienten, und „Gischpan-Lied“ auf Gedichte von Puschkin, das die Grundlage für das Lied des Troubadours Pachomo in der Oper „Sehnsucht nach der Heimat“ bildete.

Manchmal zeigt sich jedoch auch in rein lyrischen Romanzen die Tendenz des Komponisten, die bildlichen Details des poetischen Textes expressiv hervorzuheben. So schafft er in der Romanze „Der Traum“⁵² zu Schukowskis gleichnamigem Gedicht, das nur aus zwölf Zeilen besteht, eine freie dreiteilige, maßstabsgetreu entfaltete Form, deren Abschnitte nicht mit der Gruppierung der poetischen Zeilen in Strophen übereinstimmen.

⁵² Veröffentlicht im „Musikalischen Album für 1828“.

Der Komponist setzt die flüchtigen, vagen Andeutungen des Textes in konkrete, eindeutige Bilder um und hält die Aufmerksamkeit des Zuhörers mit Hilfe von Wiederholungen einzelner Zeilen und Klavierzwischenpielen, die erzählen, was nicht vollständig in Worte gefasst wurde. Der idyllisch gefärbte erste Abschnitt, der sich über sechs Textzeilen erstreckt, malt ein Bild von friedlichem Schlaf inmitten der Natur

природы (пример 46). На словах «Дорогой шел молодой певец и с пеньем удалялся» мажор сменяется одноименным минором, четырехдольный размер трехдольным, мелодия голоса становится более подвижной и беспокойной (пример 47).

Звучание струн, которым сопровождается пение безвестного певца («За роццей скоро скрылся он, но струны все звенели»), передается с помощью арпеджированных пассажей фортепиано. На последних двух строках — «Ах! Не они ли сладкий сон мне на душу напели» — восстанавливаются первоначальная тональность и тот же тактовый размер, но материал первого раздела в точности не повторяется и только общий характер музыки придает этой концовке значение репризы.

Неоднократно обращался Верстовский в своем вокальном творчестве к поэзии Пушкина, с которым он лично общался и который высоко ценил его дарование⁵³.

⁵³ В сборнике «Пушкин в романсах и песнях его современников» представлены восемь сочинений Верстовского (см.: 220).

Песня «Казак» («Кто при звездах и при луне») на несколько строк из первой песни поэмы «Полтава» была написана по просьбе самого поэта (см.: 70). Не все пушкинские романсы Верстовского равноценны, некоторые из них (например, «Певец») отмечены чертами салонности, не поднимаясь над уровнем средней романсной продукции того времени. Естественно, что в произведениях на пушкинские стихи, к которым в числе других композиторов обращался и Глинка, сравнение оказывается не в пользу Верстовского. Так, знакомясь с «Песней девы» («Ложится в поле мрак ночной»), трудно отвлечься от

(Beispiel 46). Bei den Worten „Der junge Sänger ging auf seinem Weg zu und entfernte sich mit Gesang“ wird das Dur durch das gleichnamige Moll ersetzt, der Vierertakt durch einen Dreiertakt, und die Melodie der Stimme wird beweglicher und unruhiger (Beispiel 47).

Der Klang der Streicher, der den Gesang des anonymen Sängers begleitet („Hinter dem Hain verschwand er bald, aber die Saiten klangen noch“), wird durch arpeggierte Klavierpassagen wiedergegeben. In den letzten beiden Zeilen – „Ach, haben sie meiner Seele nicht einen süßen Traum gesungen“ – werden die ursprüngliche Tonalität und derselbe Takt wiederhergestellt, aber das Material des ersten Abschnitts wird nicht genau wiederholt, und nur der allgemeine Charakter der Musik verleiht diesem Schluss die Bedeutung einer Reprise.

Werstowski wandte sich in seinem Gesangswerk wiederholt der Dichtung Puschkins zu, mit dem er in persönlichem Kontakt stand und der sein Talent sehr schätzte⁵³.

⁵³ Die Sammlung „Puschkin in den Romanzen und Liedern seiner Zeitgenossen“ enthält acht Werke von Werstowski (siehe: 220).

Das Lied „Kosak“ („Wer bei Sternen und Mond“) zu einigen Strophen aus dem ersten Lied des Gedichts „Poltawa“ wurde auf Wunsch des Dichters selbst geschrieben (siehe: 70). Nicht alle Puschkin-Romanzen von Werstowski sind gleichwertig; einige von ihnen (z. B. „Der Sänger“) sind von salonartigen Zügen geprägt und heben sich nicht über das Niveau der durchschnittlichen Romantikproduktion jener Zeit. Natürlich fällt der Vergleich mit Puschkins Gedichten, denen sich Glinka neben anderen Komponisten zuwandte, nicht zu Werstowskis Gunsten aus. So fällt es schwer, sich bei der Beschäftigung mit dem „Lied der Jungfrau“ („Die

воспоминания о поэтичнейшем хоре из III действия глинкинского «Руслана». Между тем при общем довольно ординарном характере музыки в песне Верстовского есть отдельные удачные штрихи (например, октавное движение с ходами на чистые интервалы квинты и кварты в фортепианном ритурнеле, создающее ощущение степной шири и простора). Более крупный по масштабу романс «Муза» можно отнести к группе сочинений, которые сам композитор определял как «большие певческие пьесы с фортепианами». Плавная лирическая кантилена прерывается в некоторых местах речитативными построениями с целью выделения отдельных поэтических образов («И гимны важные, внушенные богами»), фортепианная партия приобретает порой изобразительное значение (пасторальный колорит эпизода «И песни мирные фригийских пастухов...»).

Верстовский отдал дань излюбленному в первой половине XIX века жанру «русской песни» в народном духе с примесью сентиментальных романсных и цыганских интонаций. Наибольшую популярность среди его камерных вокальных сочинений завоевала песня «Колокольчик» («Вот мчится тройка удалая») на несколько измененные строки из стихотворения Ф. Н. Глинки «Сон русского на чужбине», связанные с «ямщицкой» темой, столь широко и многообразно представленной в творчестве русских поэтов и в городском фольклоре прошлого столетия. В раскидистой мелодии Верстовского, соединяющей черты плясовой песни и «жесточкого романса», слышатся одновременно и жгучая тоска и лихое удалство. Простой гитарный аккомпанемент расцвечивается регулярно повторяющимися короткими

Dunkelheit der Nacht bricht über das Feld herein“) von der Erinnerung an den poetischsten Chor aus dem dritten Akt von Glinkas „Ruslan“ zu lösen. Trotz des im Allgemeinen eher gewöhnlichen Charakters der Musik gibt es in Werstowskis Lied einige gelungene Akzente (z. B. die Oktavbewegung mit Passagen auf reinen Quint- und Quartintervallen in der Klavierritornelle, die ein Gefühl von Weite und Unendlichkeit der Steppe vermittelt). Die groß angelegte Romanze „Muse“ kann einer Gruppe von Werken zugeordnet werden, die der Komponist selbst als „große Gesangsstücke mit Klavier“ bezeichnete. Die fließende lyrische Kantilene wird an einigen Stellen durch rezitativische Strukturen unterbrochen, um bestimmte poetische Bilder zu betonen („Und wichtige Hymnen, die von den Göttern inspiriert sind“), wobei der Klavierpart manchmal eine bildhafte Bedeutung erlangt (das pastorale Kolorit der Episode „Und die Lieder der friedlichen phrygischen Hirten...“).

Werstowski zollte dem volkstümlichen Genre des „Russischen Liedes“, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beliebt war, mit einem Hauch von sentimentaler Romantik und Zigeunerklängen Tribut. Das beliebteste seiner kammermusikalischen Kompositionen war das Lied „Die Glocke“ („Hier eilt die glückliche Drei“) zu leicht abgewandelten Zeilen aus F. N. Glinkas Gedicht „Ein russischer Traum in einem fremden Land“, das mit dem in den Werken russischer Dichter und in der städtischen Folklore des letzten Jahrhunderts so weit verbreiteten und vielfältigen „Kutscher“-Thema verbunden ist. In Werstowskis ausladender Melodie, die Merkmale eines Tanzliedes und einer „grausamen Romanze“ vereint, sind sowohl brennende Sehnsucht als auch verwegene Kühnheit zu hören. Die einfache Gitarrenbegleitung wird durch regelmäßig wiederholte kurze

форшлагами, передавая залиvistый звон дорожного колокольчика.

У Верстовского мы находим и концертные обработки народных песен для певца-солиста с хором и оркестром, иногда сопровождаемые также пляской. Они построены по распространенному в то время типу «сдвоенной» песни — лирическая протяжная и «скорая» плясовая («Не одна во поле дороженька» и «У ворот девка стоит», «Соловей мой, соловей» и «За горами, за долами»). К этой же группе относится цыганская «Обещался, радость, ко мне в гости быти».

Как опыт введения народной песни в более крупную вокально-инструментальную форму представляет интерес кантата «Пир Петра Великого» на слова одноименного стихотворения Пушкина. В песенном складе выдержаны и самые стихи. Первые их строки —

Над Невою резво выются
Флаги пестрые судов;
Звучно с лодок раздаются
Песни дружные гребцов —

дали повод композитору включить в ткань произведения песню из сборника Львова — Прача «Как на матушке на Неве реке». Она звучит у хора в начале и в конце кантаты, создавая народно-песенное обрамление, внутри которого заключен ряд эпизодов, характеризующих отдельные моменты текста. Здесь звучит и парадный полонез, и знаменитый Преображенский марш, «который, — как писал Верстовский своему другу В. Ф. Одоевскому, — едва ли не был и действительно разыгрывал на пирах Петра» (68, 372).

Инструментальные произведения Верстовского немногочисленны, и, как

Vorschläge gefärbt, die das schillernde Läuten einer Straßenglocke vermitteln.

Bei Werstowski finden wir sowohl Konzertbearbeitungen von Volksliedern für Solosänger mit Chor und Orchester, als auch solche, die gelegentlich von Tänzen begleitet werden. Diese folgen dem damals verbreiteten Typus des „Doppelliedes“ - einem lyrischen, langgezogenen Lied und einem „schnellen“ Tanzlied („Es gibt nicht nur einen Weg im Feld“ und „Am Tor steht ein Mädchen“, „Nachtigall, mein Nachtigall“ und „Hinter den Bergen, hinter den Tälern“). Zu dieser Gruppe gehört auch das Zigeunerlied „Versprochen, Lieblich, mich zu besuchen“.

Die Kantate „Das Festmahl Peters des Großen“ zu den Worten von Puschkins gleichnamigem Gedicht ist eine interessante Erfahrung bei der Einführung eines Volksliedes in eine größere vokale und instrumentale Form. Die Gedichte selbst sind in Liedform gehalten. Ihre ersten Zeilen lauten —

Über der Newa flattern flink
Bunte Flaggen der Schiffe;
Klangvoll ertönen von den Booten
Die fröhlichen Lieder der Ruderer —

nahm der Komponist zum Anlass, ein Lied aus der Lwow-Pratsch-Sammlung „Wie am Mutterfluss Newa“ in das Werk einzubauen. Es erklingt zu Beginn und am Ende der Kantate und bildet einen volksliedhaften Rahmen, in dem eine Reihe von Episoden, die einzelne Momente des Textes charakterisieren, enthalten sind. Hier erklingen eine Paradedepolnais und der berühmte Preobraschenski-Marsch, „der“, - wie Werstowski an seinen Freund W. F. Odojewski schrieb, - „bei Peters Festen kaum je gespielt wurde“ (68, 372).

Die Zahl der Instrumentalwerke Werstowskis ist gering, und wie aus

можно заключить из некоторых высказываний композитора, он сам не придавал им большого значения. В основном это парадные полонезы и увертюры, написанные «к случаю», а также фортепианные пьесы танцевального характера, представлявшие собой иногда просто переложение водевильных куплетов или балетных номеров из опер.

В сознании большинства любителей музыки Верстовский продолжает жить как «автор одного произведения» — «Аскольдовой могилы», занявшей прочное место в отечественном оперном репертуаре. На протяжении почти целого столетия она не сходила со сцены как столичных, так и провинциальных русских театров. Едва ли какая-нибудь другая русская опера в середине и второй половине прошлого столетия могла поспорить с ней в смысле своей популярности. Остальные оперы Верстовского имели кратковременный, преходящий успех и уже при жизни композитора устаревали и забывались.

Но как необходимое звено в развитии русской оперы между двойственными по своей художественной природе, неровными и неуверенными опытами начала XIX века и порой ее высокого классического расцвета, наступающего с «Иваном Сусаниным» и «Русланом и Людмилой» Глинки, оперное творчество Верстовского заслуживает безусловного внимания. Многие же из ныне забытых его опер в виде отдельных фрагментов — песен, арий, хоров, неоднократно переиздававшихся самостоятельно или в составе различного рода сборников, а то и смешавшихся с массой безымянных произведений так называемой «бытовой музыки», сохраняет свое живое художественное значение и в наши дни.

einigen Äußerungen des Komponisten hervorgeht, hat er ihnen selbst keine große Bedeutung beigemessen. Es handelt sich hauptsächlich um zeremonielle Polonaisen und Ouvertüren, die „für den Anlass“ geschrieben wurden, sowie um Klavierstücke mit Tanzcharakter, die manchmal einfach Bearbeitungen von Vaudeville-Couplets oder Ballettnummern aus Opern waren.

In den Köpfen der meisten Musikliebhaber lebt Werstowski weiter als „Autor eines einzigen Werks“ – „Askolds Grab“, das einen festen Platz im russischen Opernrepertoire einnahm. Fast ein ganzes Jahrhundert lang war es auf den Bühnen der russischen Großstadt- und Provinztheater zu erleben. Kaum eine andere russische Oper aus der Mitte und der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts konnte sich in ihrer Popularität mit ihr messen. Die übrigen Opern Werstowskis hatten nur einen kurzlebigen, flüchtigen Erfolg und waren schon zu Lebzeiten des Komponisten veraltet und vergessen.

Aber als notwendiges Bindeglied in der Entwicklung der russischen Oper zwischen den künstlerisch ambivalenten, uneinheitlichen und unsicheren Experimenten des frühen 19. Jahrhunderts und ihrer zeitweise hochklassischen Blütezeit, die mit Glinkas „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“ kam, verdient Werstowskis Operschaffen unbedingte Aufmerksamkeit. Viele seiner heute vergessenen Opern in Form einzelner Fragmente - Lieder, Arien und Chöre -, die immer wieder unabhängig oder als Teil verschiedener Sammlungen neu aufgelegt oder sogar mit einer Masse unbenannter Werke der so genannten „Alltagsmusik“ vermischt wurden, behalten auch heute noch ihre lebendige künstlerische Bedeutung.

**НАРОДНЫЕ ИСТОКИ БЫТОВОГО
РОМАНСА.
ПЕСЕННЫЕ СБОРНИКИ
Д. Н. КАШИНА,
И. А. РУПИНА, А. Л. ГУРИЛЕВА**

Расцвет русского романса во второй четверти XIX столетия принес удивительное многообразие вокальных жанров, творческих фигур и стилистических направлений. Примером тому могут служить не только рассмотренные выше романсы Верстовского и Алябьева — композиторов крупных, обладавших яркой сложившейся индивидуальностью, но и весь комплекс творческих явлений, им сопутствующих. Прекрасные образцы романсов-элегий, романсов-монологов, баллад, «русских песен» можно найти не только у профессиональных музыкантов — композиторов, педагогов, пианистов (таких, например, как И. И. Геништа или, несколько позже, А. И. Дюбюк), но и у так называемых дилетантов вроде М. Л. Яковлева, Н. А. и Н. С. Титовых, для которых сочинение романсов все же было едва ли не главной жизненной целью.

К творчеству всей этой обширной и многоликой группы современников Глинки все чаще обращается музыковедческая мысль. Начиная с работ Б. В. Асафьева и вплоть до наших дней искусство романсистов эпохи Пушкина — Глинки детально изучается в самых различных аспектах. Вопросы связи поэзии и музыки, жанрового многообразия русского романса, его исторической эволюции, его стилистики в различных ракурсах рассматриваются представителями музыкально-исторической и музыкально-теоретической науки.

Одной из основных координат этих исследований всегда остается важнейшая проблема национального

**VOLKSTÜMLICHE URSPRÜNGE DER
ALLTAGSRÖMANTIK.
LIEDERSAMMLUNGEN
D. N. KASCHIN, I. A. RUPIN,
A. L. GURILJOW**

Die Blütezeit der russischen Romantik im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts brachte eine erstaunliche Vielfalt an Gesangsgattungen, schöpferischen Figuren und Stilrichtungen hervor. Dies lässt sich nicht nur an den oben erwähnten Romanzen von Werstowski und Aljabjew, beides bedeutende Komponisten mit einer lebendigen Individualität, zeigen, sondern auch an dem ganzen Komplex der sie begleitenden kreativen Phänomene. Hervorragende Beispiele für Romanzen-Elegien, Romanzen-Monologe, Balladen, „Russische Lieder“ finden sich nicht nur bei professionellen Musikern - Komponisten, Lehrern, Pianisten (wie z. B. I. I. Genischta oder, etwas später, A. I. Dubuc), sondern auch bei den so genannten Dilettanten wie M. L. Jakowlew, N. A. und N. S. Titow, für die die Komposition von Romanzen fast das Hauptziel ihres Lebens war.

Das musikwissenschaftliche Denken wendet sich zunehmend dem Werk dieser großen und vielfältigen Gruppe von Glinkas Zeitgenossen zu. Beginnend mit den Arbeiten von B. W. Assafjew bis hin zur Gegenwart wird die Kunst der Puschkin-Glinka-Romantiker unter verschiedenen Aspekten eingehend untersucht. Die Fragen des Verhältnisses von Poesie und Musik, der Gattungsvielfalt der russischen Romantik, ihrer historischen Entwicklung, ihrer Stilistik werden von Vertretern der musikhistorischen und musiktheoretischen Wissenschaft aus verschiedenen Perspektiven betrachtet.

Eine der Hauptkoordinaten dieser Studien bleibt immer das wichtigste Problem der nationalen Einzigartigkeit

своеобразия русской вокальной лирики. Проницательно выявленная в трудах Л. А. Мазеля, В. А. Васиной-Гроссман и других авторов, она все же до сих пор оставляет далеко не исчерпанными возможности для ее дальнейшего изучения в современной науке. Как проявляются национальные черты в широком потоке вокальных жанров, наполнявших русскую музыку в этот замечательный «век поэзии»? Как подходили к своей задаче создатели «русских песен»? Как определить «накопленную в народном сознании песенность» (Асафьев), проявившуюся в то время на самых различных уровнях мастерства?

Важный ключ к решению этих проблем лежит в Изучении народно-песенных сборников данной эпохи, неразрывно связанных со всей культурой романса и прежде всего с наиболее общедоступным и демократичным по своей социальной природе жанром «русской песни» в народном духе, которым в равной мере увлекались тогда поэты и композиторы.

В процессе становления русской классической музыки «русская песня» и ее прототип — обработка подлинного народного напева — сыграли особую, чрезвычайно ответственную роль. В них утверждала себя самобытность национального вокального стиля; в них композитор овладевал творчески, с большей или меньшей свободой, интонационной лексикой и ладовым строем русской народной музыки. Со всей непосредственностью проявилась здесь связь между композитором и фольклором, коллективным и индивидуальным мышлением. А в более широком историческом плане характерная для 30—40-х годов увлеченность «русскими песнями» ознаменовала

der russischen Vokallyrik. In den Arbeiten von L. A. Masel, W. A. Wasina-Grossman und anderen Autoren scharfsinnig herausgearbeitet, sind die Möglichkeiten für ihre weitere Untersuchung in der modernen Wissenschaft noch lange nicht ausgeschöpft. Wie manifestieren sich nationale Merkmale in dem breiten Strom von Vokalgenres, die die russische Musik in diesem bemerkenswerten „Zeitalter der Poesie“ erfüllten? Wie gingen die Schöpfer der „Russischen Lieder“ an ihre Aufgabe heran? Wie lässt sich „die im Volksbewusstsein angesammelte Liedhaftigkeit“ (Assafjew) definieren, die sich damals auf den verschiedensten Ebenen der Beherrschung manifestierte?

Ein wichtiger Schlüssel zur Lösung dieser Probleme liegt im Studium der Volksliedsammlungen dieser Epoche, die untrennbar mit der gesamten Kultur der Romantik verbunden sind, und vor allem mit dem am allgemeinsten zugänglichen und in seinem sozialen Wesen demokratischen Genre des „Russischen Liedes“ im Volksgeist, das damals bei Dichtern und Komponisten gleichermaßen beliebt war.

Im Prozess der Herausbildung der russischen klassischen Musik spielten das „Russische Lied“ und sein Prototyp - die Bearbeitung einer authentischen Volksmelodie - eine besondere, äußerst verantwortungsvolle Rolle. In ihnen setzte sich die Originalität des nationalen Gesangsstils durch; in ihnen beherrschte der Komponist schöpferisch, mit mehr oder weniger Freiheit, das Intonationsvokabular und die Harmonik der russischen Volksmusik. Die Verbindung zwischen dem Komponisten und der Folklore, zwischen kollektivem und individuellem Denken, manifestierte sich in ihrer ganzen Unmittelbarkeit. Im weiteren historischen Kontext lässt sich die in den 30er - 40er Jahren des 19. Jahrhunderts charakteristische

собой именно ту демократическую направленность в развитии русской культуры, с которой Б. В. Асафьев связывал наступивший в ту пору подъем вокального творчества. «Демократическая культура городской песенно-романсной лирики с ее общечеловеческой эмоциональной значимостью не могла не сказаться в сильнейшей мере в стране, где демократизм является существенным элементом всей и особенно художественной культуры даже в XVIII веке, даже в тисках крепостнической идеологии. Уже в первой трети XIX века русская городская песенно-романсная лирика получает характерные черты, не покидающие ее во всем дальнейшем развитии», — писал он, отчетливо проводя связующую нить: от городского бытового романса, через Варламова — к вершинам русской вокальной лирики у молодого Чайковского (20, 81).

Яркими представителями этой демократической линии песенно-романсного искусства явились талантливые современники Глинки—А. Е. Варламов и А. Л. Гурилев и их прямые предшественники — Д. Н. Кашин и И. А. Рупин. Их творчество неотделимо от всего широкого пласта городского песенного фольклора, утвердившегося в последекабристский период, в годы постепенного становления идеологии разночинной интеллигенции. Именно в эту пору, в эпоху Белинского и Гоголя, Герцена и Огарева, в новых социальных условиях русских городов и совершался особенно активный, сложный процесс переосмысления народно-песенного мелоса, преобразования песен старой крестьянской традиции, отнюдь не

Begeisterung für „Russische Lieder“ als Ausdruck einer demokratischen Ausrichtung in der Entwicklung der russischen Kultur verstehen. Diese demokratische Ausrichtung verband B. W. Assafjew mit dem in dieser Zeit einsetzenden Aufschwung des vokalen Schaffens. „Die demokratische Kultur der städtischen Lied- und Romanzenlyrik mit ihrer allgemeinmenschlichen emotionalen Bedeutung konnte sich in einem Land, in dem der Demokratismus ein wesentliches Element der gesamten und insbesondere der künstlerischen Kultur ist, selbst im 18. Jahrhundert, selbst in den Fängen der feudalistischen Ideologie, nicht in Abrede stellen lassen. Bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts erhielt die russische städtische Lied- und Romanzenlyrik charakteristische Züge, die sie in ihrer gesamten weiteren Entwicklung nicht mehr verlassen sollte“, schrieb er und zog eine deutliche Verbindungslinie: vom städtischen Bänkellied, über Warlamow, bis hin zu den Gipfeln der russischen Vokallyrik beim jungen Tschaikowski (20, 81).

Lebendige Vertreter dieser demokratischen Linie der Lied- und Romantikkunst waren begabte Zeitgenossen Glinkas - A. J. Warlamow und A. L. Guriljow und ihre direkten Vorgänger - D. N. Kaschin und I. A. Rupin. Ihr Werk ist untrennbar mit der gesamten breiten Schicht der städtischen Liedfolklore verbunden, die in der Zeit nach dem Dekabristismus, in den Jahren der allmählichen Herausbildung der Ideologie der bürgerlichen Intelligenz entstanden ist. In dieser Zeit, in der Ära von Belinski und Gogol, Herzen und Ogarew, in den neuen sozialen Verhältnissen der russischen Städte, fand ein besonders aktiver und komplexer Prozess des Überdenkens des Volksliedmelos und der Umwandlung der Lieder der alten bäuerlichen Tradition statt, die von vielen Generationen des russischen

«искаженной», но лишь по-новому трактованной многими поколениями русских людей.

Специфика этих преобразований долгое время оставалась скрытой от взоров ревнителей «исконной народной музыки», к числу которых принадлежали виднейшие исследователи XIX века начиная с Одоевского и Стасова. Известны их негодующие нападки на «ложнорусский стиль» бытового романса, их отрицательное отношение к «варламовщине», во многом вызванные утрированным, дилетантским исполнением романсов Варламова, Гурилева, Верстовского и многих других авторов.

Эти несправедливые обвинения были опровергнуты самой жизнью. Художественная ценность бытового романса с течением времени раскрылась во всей полноте. Пройдя через общественное сознание многих поколений, творчество Варламова и Гурилева все более обнаруживало скрытое в нем подлинно народное начало, свою внутреннюю гуманистическую сущность, свой глубокий психологический смысл.

Об этом с присущим ему полемическим темпераментом настойчиво напомнил Асафьев, объяснивший те исторические причины, благодаря которым «композиторы типа Варламова котировались как дилетанты, да еще вдобавок создававшие ложнорусскую лирику. А массы людей, — продолжает он, — певшие и слушавшие с удовольствием и даже волнением эту ложь, не знали, значит, будучи русскими, что есть и где есть истина?! К счастью, музыка Варламова жила и еще живет по путям, предуказанным общественным сознанием, не по досужим определениям-предписаниям!» (20, 82).

Volkes nicht „entstellt“, sondern nur umgedeutet worden waren.

Die Besonderheiten dieser Veränderungen blieben den Anhängern der „ursprünglichen Volksmusik“, zu denen die bedeutendsten Forscher des 19. Jahrhunderts, angefangen bei Odojewski und Stassow, gehörten, lange Zeit verborgen. Ihre empörten Angriffe auf den „falsch-russischen Stil“ der Alltagsromantik und ihre negative Haltung gegenüber dem „Warlamowschen Stil“, die vor allem durch die übertriebene, dilettantische Aufführung der Romanzen von Warlamow, Guriljow, Werstowski und vielen anderen Autoren verursacht wurde, sind bekannt.

Diese ungerechten Anschuldigungen wurden vom Leben selbst widerlegt. Der künstlerische Wert der Alltagsromantik wurde im Laufe der Zeit in seiner Gesamtheit enthüllt. Das Werk von Warlamow und Guriljow, das das gesellschaftliche Bewusstsein vieler Generationen durchdrungen hat, enthüllte immer mehr den darin verborgenen, wahrhaft volkstümlichen Ansatz, seine innere humanistische Essenz, seine tiefe psychologische Bedeutung.

Assafjew erinnerte uns mit seinem angeborenen polemischen Temperament beharrlich daran, indem er die historischen Gründe erläuterte, warum „Komponisten wie Warlamow als Dilettanten angesehen wurden, und außerdem schufen sie falsche russische Texte. Und die Massen des Volkes“, so fährt er fort, „die diese Lügen mit Vergnügen und sogar mit Begeisterung sangen und hörten, wussten damals als Russen nicht, was die Wahrheit ist und wo sie liegt! Glücklicherweise lebte und lebt die Musik Warlamows auf den vom öffentlichen Bewusstsein vorgezeichneten Pfaden und nicht auf der Grundlage von müßigen Definitionen und Verordnungen“ (20, 82).

Недооценка лирики Варламова и всей прилегающей к ней сферы бытовой песенности во многом объяснялась также неизученностью всего огромного пласта городского фольклора — то есть, по существу, той питательной среды, в которой формировалось и не только творчество названных мастеров песни, но и многогранное, всеохватное искусство ведущих композиторов XIX века (напомним ранние романсы Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Бородина). Уделяя внимание первым печатным сборникам Трутовского и особенно Львова — Прача, историки музыки до недавнего времени проходили мимо песенных обработок Кашина, Рупина, Варламова, Гурилева или давали им поверхностную оценку¹.

¹ Основная заслуга в исследовании и публикации этих сборников принадлежит советским фольклористам — В. М. Беляеву и Т. В. Поповой (см.: 121; 230).

Между тем именно в них запечатлелась яркая, многоцветная картина музыкальной жизни эпохи, раскрылись те ее стороны, которые не всегда находили отображение в профессиональных, законченных формах классической музыки. В песенных обработках Варламова и Гурилева, Кашина и Рупина их современники находили знакомые им поэтические образы и темы, вслушивались в родные и близкие напевы.

При всем различии индивидуальных склонностей и масштабов дарования, названные авторы песен создали очень самобытную, единую, устойчивую в своих основах традицию русской песни-романса, прочно связанную с бытовой практикой того времени. Являясь не только композиторами, но

Die Unterschätzung der Lyrik von Warlamow und der gesamten angrenzenden Sphäre des Alltagsliedes war auch weitgehend darauf zurückzuführen, dass die gesamte riesige Schicht der städtischen Folklore, d.h. im Wesentlichen das nährende Umfeld, in dem sich nicht nur das Werk dieser Meister des Liedes, sondern auch die vielseitige, allumfassende Kunst der führenden Komponisten des 19. Jahrhunderts bildete (erinnern wir uns an die frühen Romanzen von Glinka, Dargomyschski, Tschaikowski, Borodin), nicht ausreichend erforscht war. Unter Berücksichtigung der ersten gedruckten Sammlungen von Trutowski und vor allem von Lwow-Pratsch haben die Musikhistoriker bis vor kurzem die Liedbearbeitungen von Kaschin, Rupin, Warlamow, Guriljow übergangen oder oberflächlich bewertet¹.

¹ Das Hauptverdienst an der Erforschung und Veröffentlichung dieser Sammlungen gebührt den sowjetischen Volkskundlern W. M. Beljajew und T. W. Popowa (siehe: 121; 230).

Dabei ist in ihnen ein lebendiges, vielfarbiges Bild des musikalischen Lebens der Epoche eingefangen worden, das jene Aspekte offenbart, die sich in den professionellen, fertigen Formen der klassischen Musik nicht immer widerspiegeln. In den Liedbearbeitungen von Warlamow und Guriljow, Kaschin und Rupin fanden die Zeitgenossen poetische Bilder und Themen, die ihnen vertraut waren, und sie hörten vertraute und naheliegende Melodien.

Bei allen Unterschieden in ihren individuellen Neigungen und Begabungen schufen diese Liedautoren eine sehr originelle, einheitliche und in ihren Grundlagen stabile Tradition der russischen Liedromantik, die fest mit der Alltagspraxis der Zeit verbunden war. Da sie nicht nur Komponisten, sondern auch Musiker, Sänger und Gitarristen

музыкантами-практиками, певцами и гитаристами, они ярко отобразили господствующий исполнительский стиль своего времени. Прекрасное знание народной песни, народной певческой культуры определялось уже условиями их происхождения, воспитания и социальной среды: Кашин, Рупин, Гурилев — типичные представители крепостной интеллигенции, освободившиеся от крепостной зависимости лишь в зрелые годы; Варламов — сын мелкого чиновника, отставного военного из низших чинов. Всем этим обуславливалось их постоянное общение с демократической средой, с широкими кругами непрофессионалов-любителей, для которых жанр песни был главным средством самовыражения, духовной раскрепощенности, выхода за пределы тяжелой и неприглядной действительности.

Проводя эту линию бытовой песенной лирики, естественно, следует учитывать и ту конкретную историческую атмосферу, в которой складывалось творчество каждого из четырех композиторов. Если Кашин и Рупин, как «ветераны русской песни», во всей своей деятельности пока еще связаны с традициями XVIII века, то Варламов и Гурилев, далеко превосходящие силой дарования этих своих предшественников, выступили уже как представители новой эпохи 30—40-х годов — времени, пробудившего интерес русской общественности к судьбе «маленького человека».

И все же преемственная связь между двумя поколениями неоспорима. Далек не случаен тот факт, что именно в указанное двадцатилетие после долгого перерыва в печати последовательно появились все сборники народных песен, созданные четырьмя композиторами: Рупиным (1831—1833), Кашиным (1833—1834), затем

waren, spiegelten sie den vorherrschenden Aufführungsstil ihrer Zeit lebhaft wider. Ihre ausgezeichnete Kenntnis des Volksliedes und der Volksgesangskultur war bereits durch die Bedingungen ihrer Herkunft, ihrer Erziehung und ihres sozialen Umfelds bestimmt: Kaschin, Rupin und Guriljow waren typische Vertreter der Leibeigenen-Intelligenz, die sich erst in reiferen Jahren aus der Leibeigenschaft befreiten; Warlamow war der Sohn eines kleinen Beamten, eines pensionierten Militäroffiziers aus den unteren Rängen. All dies bedingte ihre ständige Kommunikation mit dem demokratischen Milieu, mit weiten Kreisen nicht-professioneller Amateure, für die das Genre des Liedes das wichtigste Mittel des Selbstaussdrucks, der geistigen Befreiung und der Flucht vor der harten und unschönen Realität war.

Bei der Verfolgung dieser Linie alltäglicher Liedtexte liegt es nahe, die spezifische historische Atmosphäre zu berücksichtigen, in der das Werk jedes der vier Komponisten Gestalt annahm. Während Kaschin und Rupin als „Veteranen des Russischen Liedes“ in all ihrem Wirken noch an die Traditionen des 18. Jahrhunderts gebunden waren, waren Warlamow und Guriljow, die ihre Vorgänger an Stärke ihres Talents weit übertrafen, bereits Vertreter der neuen Epoche der 30er - 40er Jahre - einer Zeit, die das Interesse der russischen Öffentlichkeit am Schicksal des "kleinen Mannes" weckte.

Dennoch ist die Kontinuität zwischen den beiden Generationen unbestreitbar. Es ist kein Zufall, dass in den genannten zwanzig Jahren nach einer langen Pause nacheinander alle Volksliedersammlungen der vier Komponisten Rупин (1831-1833), Кашин (1833-1834), dann Warlamow (1846) und Guriljow (1849) im Druck erschienen. Das Erscheinen dieser

Варламовым (1846) и Гурилевым (1849). Появление этих собраний подвело итог определенному этапу русской музыкальной фольклористики, когда народную песню стремились изложить в доступном для домашнего исполнения виде. Стремление первого собирателя народных песен В. Ф. Трутовского—дать возможность любителям музыки «петь и играть на клавикордах» полюбившиеся им напевы, — по существу, нашло свое продолжение и в позднейшее время, в эпоху Глинки. Но осуществилось оно иначе: за пятьдесят лет русская музыка прошла большой путь.

Рассмотрим же коротко те главные особенности народно-песенных сборников, которые помогают проникнуть в национальную специфику русского романса первой половины XIX века.

Общей чертой, объединяющей названные выше издания, является тесное сближение песни с романсом. Предназначенные для голоса соло с сопровождением фортепиано обработки Кашина, Рупина и в еще большей мере Варламова, Гурилева основаны на тех же приемах гармонизации и фактуры, которые присущи их собственным, авторским вокальным произведениям.

Вместе с тем в них отчетливо прослеживается постепенный процесс усложнения и обогащения жанра, проходивший на протяжении нескольких десятилетий. От одноголосного «генерал-баса» в сборнике Трутовского, от простейшей классической клавишной фактуры Прача к более плотному, массивному аккомпанементу у Кашина, а затем к чисто фортепианной, достаточно тонко разработанной фактуре у Гурилева — таков путь этой трансформации.

Впервые выделена у композиторов XIX века самостоятельно

Самmlungen steht für eine bestimmte Phase der russischen Musikfolkloristik, in der man versuchte, die Volkslieder in einer für die Aufführung zu Hause zugänglichen Form festzuhalten. Das Bestreben des ersten Sammlers von Volksliedern, W. F. Trutowski, den Musikliebhabern die Möglichkeit zu geben, die Melodien, die ihnen gefielen, „zu singen und auf dem Klavichord zu spielen“, fand in der Tat in der Ära von Glinka seine Fortsetzung. Aber sie wurde auf eine andere Weise verwirklicht: in fünfzig Jahren hat die russische Musik einen weiten Weg zurückgelegt.

Betrachten wir kurz die Hauptmerkmale der Volksliedsammlungen, die dazu beitragen, die nationale Besonderheit der russischen Romantik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu ergründen.

Das gemeinsame Merkmal, das die oben genannten Ausgaben verbindet, ist die enge Annäherung des Liedes an die Romanze. Die Bearbeitungen von Kaschin, Rupin und - in noch stärkerem Maße - von Warlamow und Guriljow für Solostimme mit Klavierbegleitung basieren auf denselben Harmonisierungs- und Strukturtechniken, die auch in den Vokalwerken des Autors zu finden sind.

Gleichzeitig lässt sich in ihnen ein allmählicher Prozess der Komplizierung und Bereicherung des Genres erkennen, der sich über mehrere Jahrzehnte hinzog. Vom einstimmigen „Generalbass“ in Trutowskis Sammlung, von Pratschs einfacher klassischer Klavier-Struktur zu Kaschins dichterem, massiver Begleitung und dann zu Guriljows rein klavierbasierter, ziemlich fein entwickelter Struktur - das ist der Weg dieser Transformation.

Im 19. Jahrhundert haben die Komponisten zum ersten Mal eine sich

развивающаяся вокальная партия. Инструментальный аккомпанемент уже далеко не всегда удваивает мелодию, а получает достаточно разнообразную трактовку. Исчезает характерная для XVIII века универсальность фактуры, предназначенной «для любых инструментов». Самый тип фортепианного сопровождения меняется в зависимости от жанра избранной песни. И в этом смысле принципы, найденные Варламовым и Гурилевым, уже прокладывают путь к позднейшим высокохудожественным обработкам народных песен (тоже для голоса с фортепиано!) в сборниках Балакирева, Римского-Корсакова, Лядова.

Как Рупин, так и Кашин присоединяют к этому основному виду хоровые обработки, которые в XVIII веке в области фольклора существовали только в единичных образцах. Правда, оба они пока еще не делают попытки хотя бы в какой-то мере передать народный подголосочный склад.

Господствующий у них гомофонногармонический стиль хорового пения в целом исходит из общих принципов бытового музицирования предшествующей эпохи. Рассматривая хоровые обработки Рупина, Т. В. Попова справедливо сравнивает их с так называемым кантовым трехголосием (210, 21). В этой фактуре изложено большинство записанных им хоровых песен. Приводим характерные образцы протяжной и плясовой в обработке Рупина (пример 48а, б).

У обоих композиторов в хоровых песнях отсутствует сольный запев. Не исключено, однако, что к этому приему они все же прибегали в своей исполнительской практике; известно, что оба композитора постоянно выступали как дирижеры народных хоров — Кашин в публичных концертах, Рупин — у себя дома,

самостоятельно развивающаяся вокальная партия. Die Instrumentalbegleitung verdoppelt nicht mehr immer die Melodie, sondern erhält eine sehr unterschiedliche Interpretation. Die für das 18. Jahrhundert charakteristische Universalität der Struktur, die für „jedes Instrument“ bestimmt war, verschwindet. Die Art der Klavierbegleitung selbst ändert sich je nach dem Genre des gewählten Liedes. Und in diesem Sinne ebnet die von Warlamow und Guriljow gefundenen Prinzipien bereits den Weg für spätere höchst kunstvolle Bearbeitungen von Volksliedern (auch für Gesang und Klavier!) in den Sammlungen von Balakirew, Rimski-Korsakow und Ljadow.

Sowohl Rupin als auch Kaschin fügen dieser Hauptgattung Chorsätze hinzu, die im 18. Jahrhundert im Bereich der Folklore nur in vereinzelt Exemplaren existierten. Es stimmt, dass beide noch keine Versuche unternahmen, den volkstümlichen polyphonen Stil in irgendeiner Weise wiederzugeben. Der bei ihnen vorherrschende homophon-harmonische Stil des Chorgesangs geht im Allgemeinen auf die allgemeinen Prinzipien des häuslichen Musizierens der vorangegangenen Epoche zurück. Bei der Betrachtung von Rupins Chorsätzen vergleicht T. W. Popowa sie zu Recht mit dem sogenannten Kantaten-Dreistimmigkeit (210, 21). In dieser Struktur ist die Mehrheit der von ihm aufgezeichneten Chorlieder dargelegt. Wir führen charakteristische Beispiele für ein langgezogenes Lied und ein Tanzlied in der Bearbeitung von Rupin an (Beispiel 48a, b).

Beide Komponisten haben in ihren Chorliedern keinen Solochor. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass sie in ihrer Aufführungspraxis dennoch auf diese Technik zurückgriffen; es ist bekannt, dass beide Komponisten ständig als Dirigenten von Volksschören auftraten - Kaschin in öffentlichen Konzerten, Rupin in seinem Haus, wo er

собирая искусных «песельников» для своих музыкальных вечеров (постоянными посетителями его дома были поэты А. А. Дельвиг, В. И. Туманский, Ф. Н. Глинка, литераторы Н. А. Полевой и Ф. А. Кони, иногда появлялся Пушкин). В реальном хоровом исполнении песни могли звучать и с запевом.

Однако в изданных сборниках ни у того, ни у другого автора сольный запев не зафиксирован, несмотря на то что в операх XVIII века этот прием уже применялся их предшественниками, и в первую очередь Е. И. Фоминым. По-видимому, к своей задаче они подходили упрощенно, ориентируясь на некий нивелированный бытовой стиль, от которого Глинка так смело отступил в первом же хоре «Ивана Сусанина».

Характерен и жанровый отбор песен. Во многом опираясь на замечательное собрание Львова — Прача², композиторы XIX века в то же время особенно охотно включали в свои собрания именно те, еще не записанные их предшественниками образцы, которые по своему поэтическому содержанию отвечали общественному сознанию николаевской эпохи, духовным запросам демократических кругов.

² Из 116 песен сборника Кашина 33 представляют собой новые варианты песенных обработок Львова — Прача, а в это число, в свою очередь входят 16 песен, заимствованных Прачем из сборника Трутовского. В собрании Рупина, содержащем 21 песню, 5 образцов совпадают с материалом кашинского издания и 3 заимствованы из сборника Прача.

Тяжелая доля солдата, смерть солдата на чужбине, в дальнем краю,

geschickte „Sänger“ für seine musikalischen Abende versammelte (die Dichter A. A. Delwig, W. I. Tumanski, F. N. Glinka, die Schriftsteller N. A. Polewoi und F. A. Koni, manchmal erschien auch Puschkin). Bei einer echten Choraufführung konnten die Lieder mit einem Chor gesungen werden.

Der Solochor ist jedoch in den veröffentlichten Sammlungen beider Autoren nicht verzeichnet, obwohl diese Technik bereits von ihren Vorgängern, vor allem von J. I. Fomin, in Opern des 18. Jahrhunderts verwendet wurde. Offensichtlich gingen sie an ihre Aufgabe auf vereinfachende Weise heran und konzentrierten sich auf einen gewissen nüchternen alltäglichen Stil, von dem Glinka im ersten Chor von „Iwan Sussanin“ so kühn abweicht.

Auch die Auswahl der Liedgattungen ist charakteristisch. Die Komponisten des 19. Jahrhunderts, die sich weitgehend auf die bemerkenswerte Sammlung von Lwow-Pratsch² stützten, waren gleichzeitig besonders darauf bedacht, gerade jene Muster in ihre Sammlungen aufzunehmen, die von ihren Vorgängern noch nicht aufgezeichnet worden waren und die in ihrem poetischen Gehalt dem sozialen Bewusstsein der Nikolaus-Ära und den geistigen Forderungen demokratischer Kreise entsprachen.

² Von den 116 Liedern in der Kaschin-Sammlung sind 33 neue Varianten von Liedarrangements von Lwow-Pratsch, und diese Zahl umfasst wiederum 16 Lieder, die Pratsch aus Trutowskis Sammlung übernommen hat. In der Sammlung von Rupin, die 21 Lieder enthält, stimmen 5 Beispiele mit dem Material der Kaschin-Ausgabe überein und 3 sind aus der Sammlung von Pratsch entlehnt.

Das harte Los des Soldaten, der Tod des Soldaten in der Fremde, in einem

разлука с родными — такова тематика этих песен, чутко отразивших «былое и думы» своего века. Протяжные, полные сосредоточенной скорби песни о рекрутчине и гибели на чужбине — «Уж как пал туман», «Ах, далече, как далече во чистом поле», «Ах вы, горы, горы Воробьевские», «Не кукушечка во сыром бору куковала», «Не белы-то снега» — становятся в это время любимыми, популярными в народной среде. Широко разрабатываются они и в профессиональной музыке глинкинской эпохи.

К ним близко примыкают унаследованные от предшествующего века исторические песни («Еще вниз-то по реке было Камышенке», «Не бушуйте вы, ветры буйные») и песни крестьянских восстаний, удержавшиеся в печати вопреки жестким цензурным условиям (думается, ввиду их принадлежности к нотным, музыкальным изданиям, а не к текстовым публикациям). Такова известная песня о расправе над астраханским губернатором — «Что пониже было города Саратова». Известная еще по рукописным сборникам XVIII века, она устойчиво сохранялась и заняла почетное место во всех известных нам сборниках XIX столетия.

Новым и ценным вкладом, осуществленным двумя собирателями — Катиным и Рупиным, явилась первая музыкальная публикация замечательной песни пугачевского восстания, процитированной Пушкиным в повести «Капитанская дочка», «Не шуми, мати зеленая дубровушка»³.

³ По предположению Т. В. Поповой, именно в исполнении Рупина, жившего в 1830-х годах в Петербурге, Пушкин мог услышать эту уникальную

фери Land, die Trennung von den Angehörigen - das ist die Thematik dieser Lieder, die das „Vergangene und die Gedanken“ ihres Jahrhunderts auf sensible Weise widerspiegeln. Langgezogene, voller konzentrierter Trauer Lieder über die Rekrutierung und den Tod in der Fremde – „Wie der Nebel fiel“, „Ach, wie weit, wie weit im weiten Feld“, „Oh ihr Berge, Worobjowkaer-Berge“, „Nicht der Kuckuck im feuchten Wald hat gerufen“, „Nicht weiß sind die Schneeflocken“ - werden in dieser Zeit zu beliebten, populären Liedern in der Volksmusik. Sie werden auch in der professionellen Musik der Glinka-Ära breit bearbeitet.

Sie stehen in engem Zusammenhang mit historischen Liedern, die aus dem vorigen Jahrhundert übernommen wurden („Noch unten am Fluss war Kamyschenka“, „Wütet nicht, ihr stürmischen Winde“), und Liedern über Bauernaufstände, die trotz strenger Zensurbestimmungen gedruckt wurden (wir glauben, weil sie eher zu den Musikausgaben als zu den Textausgaben gehören). Dazu gehört das berühmte Lied über das Massaker am Gouverneur von Astrachan – „Was unterhalb der Stadt Saratow war“. Es ist aus Handschriftensammlungen des 18. Jahrhunderts bekannt, wurde ständig bewahrt und hat einen ehrenvollen Platz in allen uns bekannten Sammlungen des 19. Jahrhunderts eingenommen.

Ein neuer und wertvoller Beitrag der beiden Sammler Katin und Rupin war die erste musikalische Veröffentlichung des bemerkenswerten Liedes des Pugatschow-Aufstandes, das von Puschkin in der Erzählung „Die Hauptmannstochter“ zitiert wird, „Rausche nicht, Mutter, grünes Eichenwäldchen“³.

³ Nach der Annahme von T. W. Popowa könnte Puschkin dieses in seiner historischen Bedeutung einzigartige Lied in der Aufführung von Rupin gehört

по своему историческому значению песню. См.: 210, 18.

Текст ее, впервые напечатанный в сборниках М. И. Чулкова и Н. И. Новикова, у обоих композиторов не имеет существенных расхождений. Но величавый, широкий напев, совсем по-разному трактованный композиторами, лишний раз свидетельствует о том свободном, Творческом подходе, который был характерен для романтической эпохи, с ее тенденцией к вольной импровизации, интонационному «пересказу» народного напева. Общим в обоих случаях является типично романсовый склад песни — более жесткой, неудачно гармонизованной у Кашина и более мягкой, расцвеченной плавными гаммообразными пассажами в интерпретации Рупина (пример 49а, б). Естественно предположить, что обе обработки достаточно далеки от оригинала, сложившегося в народном быту.

Огромное место в сборниках 1830-х годов принадлежит лирическим песням семейно-бытового круга. Внедряясь в общую жанровую сферу песен протяжных, медленных, они в существенной мере отображают ту же острую социальную направленность, какая присуща и названным выше песням протеста — крестьянским, солдатским, рекрутским. Во всей полноте раскрылось в них «образование души нашего народа», о котором некогда говорил Радищев, прислушиваясь к «заунывным» песням ямщика. Жажда свободы, протест против суровых патриархальных, устоев семейного уклада, порыв к призрачному, неосуществимому счастью, предчувствие трагического исхода личной судьбы — вот общие черты этих песен, принадлежащих к единой психологической сфере дум, чувств и чаяний народа. Недаром особой

haben, der in den 1830er Jahren in St. Petersburg lebte. Siehe: 210, 18.

Sein Text, der erstmals in den Sammlungen von M. I. Tschulkow und N. I. Nowikow abgedruckt wurde, weist keine nennenswerten Abweichungen zwischen den beiden Komponisten auf. Aber die majestätische, breite Melodie, die von den Komponisten ganz unterschiedlich interpretiert wurde, zeugt einmal mehr von der freien, kreativen Herangehensweise, die für die Epoche der Romantik charakteristisch war, mit ihrer Tendenz zur freien Improvisation und zur intonatorischen „Nacherzählung“ einer Volksmelodie. Beiden Fällen gemeinsam ist die typisch romantische Struktur des Liedes - die steifere, erfolglos harmonisierte bei Kaschin und die weichere, mit sanften tonleiterartigen Passagen aufblühende bei Rupins Interpretation (Beispiel 49a, b). Es liegt nahe anzunehmen, dass beide Bearbeitungen ziemlich weit vom Original entfernt sind, das sich im Volksleben entwickelt hat.

Einen großen Platz in den Sammlungen der 1830er Jahre nehmen die lyrischen Lieder des Familien- und Hauskreises ein. Sie wurden in das allgemeine Genre der langen, langsamen Lieder eingefügt und spiegeln in hohem Maße die gleiche akute soziale Orientierung wider, die auch den oben erwähnten Protestliedern - Bauern-, Soldaten- und Rekrutenliedern - innewohnt. In ihrer Gesamtheit offenbaren sie die „Erziehung der Seele unseres Volkes“, von der Radischtschew einmal sprach, als er die „wehmütigen“ Lieder des Kutschers hörte. Der Durst nach Freiheit, der Protest gegen das harte Patriarchat, die Grundlagen des Familiensystems, der Drang nach einem phantastischen, unerfüllbaren Glück, die Vorahnung des tragischen Ausgangs des persönlichen Schicksals - das sind die gemeinsamen Merkmale dieser Lieder, die zu einer einzigen

любовью в самых широких кругах пользовались в то время песни разлуки и расставания, неразделенной любви: «Не одна во поле дороженька», «Лучинушка», «Вспомни, вспомни, мой любезный», «Ты заря ль моя, зоренька» и многие другие.

Тема загубленной молодости, несчастливой семейной жизни находит свое воплощение также и в песнях более новой формации, которые Кашин чаще всего определяет как «полупротяжные»: «Говорил-то мой сердечный друг», «Не велят Маше», «Как со вечера пороша», «Как за реченькой слободушка стоит». Проникает она и в плясовые, задорные песни, исполненные горького юмора.

Популярность этой тематики была подсказана самой жизнью. Об этом с присущей ему наблюдательностью говорит Пушкин в очерке «Путешествие из Москвы в Петербург» (1833—1835): «Вообще несчастье жизни семейственной есть отличительная черта во нравах русского народа. Шлюсь на русские песни: обыкновенное их содержание — или жалобы красавицы, выданной замуж насильно, или упреки молодого мужа постылой жене. Свадебные песни наши унылы, как вой похоронный» (217, 197).

Составляя основное и наиболее ценное содержание обоих сборников, лирические песни у Кашина и Рупина дополняются самыми разнообразными, контрастными по своему облику жанрами. Здесь и скорые плясовые, и авторские песни-романсы на слова известных поэтов, и разудалые солдатские более старой и более новой формации (рядом с известнейшей в XVIII веке песней «Молодка, молодка молодая»—

psychologischen Sphäre der Gedanken, Gefühle und Bestrebungen des Volkes gehören. Nicht umsonst erfreuten sich Lieder über Trennung und Abschied, über unerwiderte Liebe damals in weiten Kreisen besonderer Beliebtheit: „Es gibt nicht nur einen Weg im Feld“, „Lutschinutschka“, „Erinnere dich, erinnere dich, mein Liebster“, „Du bist mein Morgenstern, mein Sternchen“ und viele andere.

Das Thema der ruinierten Jugend und des unglücklichen Familienlebens findet sich auch in Liedern neuerer Formation, die Kaschin meist als „halblange Lieder“ bezeichnet: „Mein herzlicher Freund sprach“, „Mascha wurde nicht verboten“, „Wie am Abend der Schneesturm“, „Wie hinter dem Fluss Sloboduschka steht“. Sie dringt auch in tänzerische, fröhliche Lieder voller bitterem Humor ein.

Die Popularität dieses Themas wurde durch das Leben selbst ausgelöst. Puschkin sagt darüber mit der ihm eigenen Beobachtung in seinem Essay „Reise von Moskau nach Petersburg“ (1833-1835): „Im Allgemeinen ist die Unzufriedenheit des Familienlebens ein charakteristisches Merkmal der russischen Sitten. Ich schaue mir russische Lieder an: ihr üblicher Inhalt sind entweder die Klagen einer schönen Frau, die zwangsverheiratet wurde, oder die Vorwürfe eines jungen Ehemannes gegenüber einer schäbigen Frau. Unsere Hochzeitslieder sind so dumpf wie ein Leichengeheul“ (217, 197).

Lyrische Lieder bilden den Hauptbestandteil und den wertvollsten Inhalt beider Sammlungen Kaschins und Rupins. Sie werden durch eine Vielzahl von kontrastreichen Genres ergänzt. Dazu gehören schnelle Tanzlieder, Autorenlieder und Romanzen auf Texte bekannter Dichter sowie ausgelassene Soldatenlieder aus alter und neuer Zeit (neben dem im 18. Jahrhundert bekannten Lied „Junge Frau, junge Frau, eine junge“ - das energische

энергичная маршевая песня времен Отечественной войны «Что не пыль в поле пылит»).

В отдельных случаях старые песни заново переосмыслены и снабжены новым текстом⁴.

⁴ Примером может служить популярная песня «Капитанская дочь», использованная Е. И. Фоминым в увертюре к опере «Ямщики на подставе» (1787). В сборнике Рупина она записана со словами: «Веселая голова, не ходи мимо двора».

Существенные изменения произошли и в самих напевах: известные по сборнику Львова — Прача традиционные песни теперь по-новому интонируются, расцветаются и разукрашиваются обильными внутрислоговыми распевами. Время накладывает на них свою печать — и композитор по мере сил стремится глубже проникнуть в природу распевной русской песни, передать ее ритмическую свободу, уловить широту мелодического развития.

Интересно сравнить в этом плане вариант записанной Кашиным песни «Вниз по матушке по Волге» с ее прототипом из сборника Львова— Прача. Отступив от более скупого в мелодическом отношении варианта XVIII века, Кашин придает народной теме плавный и величавый характер, расширяет ее ритмически, вводя опевания терции и тоники лада. Указанием *risoluto* он подчеркивает мужественный характер напева (пример 50а, б).

Интересно отметить, что именно в этом позднейшем, величаво-распевном варианте песня «Вниз по матушке по Волге» появилась у Глинки в сцене подвига Сусанина. Сам композитор определил ее как

Marschlied aus der Zeit des Vaterländischen Krieges „Was ist das für Staub im Feld“).

In einigen Fällen wurden alte Lieder neu interpretiert und mit einem neuen Text versehen⁴.

⁴ Ein Beispiel ist das Volkslied „Die Hauptmannstochter“, das von J. I. Fomin in der Ouvertüre zur Oper „Die Kutscher in der Poststation“ (1787) verwendet wurde. In der Sammlung von Rupin ist es mit den Worten: „Fröhlicher Kopf, geh nicht am Hof vorbei“ aufgenommen.

Bei den Melodien selbst kam es zu bedeutenden Veränderungen: die aus der Sammlung von Lwow-Pratsch bekannten traditionellen Lieder werden nun auf neue Weise intoniert, gefärbt und mit reichlich intrasyllabischen Gesängen versehen. Die Zeit hat ihnen ihren Stempel aufgedrückt - und der Komponist bemüht sich nach besten Kräften, tiefer in das Wesen des russischen Kirchenliedes einzudringen, seine rhythmische Freiheit zu vermitteln und die Breite der melodischen Entwicklung zu erfassen.

In dieser Hinsicht ist es interessant, die von Kaschin aufgenommene Version des Liedes „Die Mutter Wolga hinunter“ mit seinem Vorbild aus der Sammlung Lwow-Pratsch zu vergleichen. Abweichend von der melodisch geizigen Version aus dem 18. Jahrhundert verleiht Kaschin dem volkstümlichen Thema einen sanften und majestätischen Charakter und erweitert es rhythmisch, indem er die Oper mit Terz- und Tonika-Harmonien einführt. Durch die Angabe des *Risoluto* unterstreicht er den mutigen Charakter der Melodie (Beispiel 50а, б).

Es ist interessant, dass Glinkas Lied „Die Mutter Wolga hinunter“ in dieser späteren, majestätischen und singenden Fassung in der Szene von Sussanins Heldentaten auftaucht. Der Komponist

«разбойничью», иначе говоря — как песню народных восстаний.

При всей общности подхода каждый из сборников 1830-х годов имеет свои индивидуальные особенности.

Оба они вышли в свет почти одновременно. Но сборник Кашина, изданный всего годом позже рупинского собрания, фактически нельзя считать более поздним. Как фольклорист он выступил значительно раньше Рупина: еще в начале XIX века появился его «Журнал отечественной музыки», в котором были помещены обработки народных песен, в том числе былинных напевов из сборника Кириши Данилова. Опубликованные Кашиным в 1833—1834 годах «Русские народные песни» явились уже итогом его длительной, многолетней работы собирателя. В этой своеобразной антологии он стремился зафиксировать все наиболее известные образцы бытового песенного репертуара, распределив их не столько по жанрам, сколько по чисто музыкальным, темповым признакам: 1) протяжные, 2) полупротяжные и 3) плясовые и скорые.

Для более точной классификации у Кашина не хватало широкой эрудиции, присущей его предшественнику — разностороннему ученому-энциклопедисту Львову. Но все же отбор песен и их распределение сделаны им сознательно, в духе своего времени. Привлекает внимание прежде всего почти полное отсутствие в его сборнике старинных обрядовых и хороводных песен. Явное превалирование лирической тематики и уклон в сторону «романсности» заставляет видеть в этом издании черты, присущие творческому методу его современников — Варламова и Гурилева. Обилие рифмованных текстов явно авторского

selbst bezeichnete es als „Räuberlied“, d. h. als ein Lied des Volksaufstands.

Trotz der Gemeinsamkeiten in der Herangehensweise weist jede der Sammlungen aus den 1830er Jahren ihre eigenen Merkmale auf.

Beide wurden fast gleichzeitig veröffentlicht. Aber Kaschins Sammlung, die nur ein Jahr später als die von Rupin erschien, kann eigentlich nicht als später angesehen werden. Als Volkskundler trat er viel früher in Erscheinung als Rupin: Anfang des 19. Jahrhunderts erschien sein „Zeitschrift für russische Musik“, die Bearbeitungen von Volksliedern enthielt, darunter auch die Helden-Melodien aus der Sammlung von Kirscha Danilow. Das von Kaschin 1833-1834 veröffentlichte „Russische Volkslieder“ war bereits das Ergebnis seiner langjährigen Sammeltätigkeit. In dieser besonderen Anthologie bemühte er sich, die bekanntesten Beispiele des alltäglichen Liedrepertoires zu erfassen, wobei er sie weniger nach Gattungen als nach rein musikalischen und tempomäßigen Merkmalen verteilte: 1.) lange, 2.) halb-lange und 3.) Tänze und schnelle Lieder.

Für eine genauere Einordnung fehlte Kaschin die breite Gelehrsamkeit seines Vorgängers, des vielseitigen Gelehrten und Enzyklopädisten Lwow. Dennoch wurden die Auswahl der Lieder und ihre Verteilung von ihm bewusst im Geiste seiner Zeit getroffen. Als erstes fällt das fast völlige Fehlen alter Ritual- und Reigentanzlieder in seiner Sammlung auf. Das eindeutige Vorherrschen lyrischer Themen und die Neigung zur „Romantik“ lassen uns in dieser Ausgabe Merkmale erkennen, die der Schaffensmethode seiner Zeitgenossen - Warlamow und Guriljow - eigen sind. Der Reichtum an gereimten Texten, die offensichtlich vom Autor stammen (sie sind besonders im zweiten Teil der

происхождения (особенно широко представлены они во втором разделе «полупро-тяжных» песен), введение танцевальных вальсовых ритмов сближает кашинские обработки со всем огромным пластом городского романса данной эпохи. Иные из них, как, например, вальсовые песни «Ахти, матушка, голова болит» или «Скажи, скажи, мой миленький», не отличишь от авторских «русских песен», сочинявшихся М. Л. Яковлевым, Н. А. Титовым и другими современниками Кашина. Чрезвычайно типичен для этого слоя городского фольклора и поэтический метроритм — пятисложник с акцентом на третьем слоге стиха (пример 51).

Большой заслугой Кашина явились публикации некоторых песен, характерных для его времени. Среди них выделяется первая публикация широко распространенной протяжной песни о смерти молодца на чужбине — «Ах вы, горы, горы Воробьевские». Связанная с московским окружением (Кашин — коренной москвич, всю свою жизнь проживший в старой столице, не покидавший ее даже в страшные дни пожара 1812 года), она интересна по музыкальной трактовке народного напева.

Как и в другой популярной песне того времени — «Ивушка, ивушка, зеленая моя», композитор стремится здесь овладеть приемами ладовой переменности, гармонизации мелодии в сфере диатонических ладов. Правда, примененные Кашиным гармонии с использованием двойной доминанты порой неестественны и топорны, они явно выпадают из строя народного музыкального мышления. Обе названные песни записаны в миноре. Как правильно замечает современный исследователь, «именно при употреблении минора в фольклорных образцах

„halblangen“ Lieder vertreten), und die Einführung tänzerischer Walzerrhythmen bringen die Kaschinski-Bearbeitungen näher an die gesamte breite Schicht der städtischen Romantik jener Zeit. Einige dieser Lieder, wie zum Beispiel die Walzerlieder „Ach, Mütterchen, mein Kopf tut weh“ oder „Sag mir, sag mir, mein Liebster“, lassen sich nicht von den „Russischen Liedern“ unterscheiden, die von Autoren wie M. L. Jakowlew, N. A. Titow und anderen Zeitgenossen Kaschins komponiert wurden. Äußerst typisch für diese Schicht der städtischen Folklore ist auch der poetische Metrorhythmus - ein Fünfheber mit Betonung auf der dritten Silbe des Verses (Beispiel 51).

Kaschins großes Verdienst war die Veröffentlichung einiger für seine Zeit charakteristischer Lieder. Unter ihnen ragt die erste Veröffentlichung eines weit verbreiteten, ausgedehnten Liedes über den Tod eines jungen Mannes in einem fremden Land heraus – „Oh ihr Berge, Worobjowkaer-Berge“. Es ist mit der Moskauer Umgebung verbunden (Kaschin war ein gebürtiger Moskauer, der sein ganzes Leben lang in der alten Hauptstadt lebte und sie auch in den schrecklichen Tagen des Brandes von 1812 nicht verließ) und ist interessant in seiner musikalischen Interpretation der Volksmelodie.

Wie in einem anderen populären Lied dieser Zeit, „Weide, Weide, meine grüne Weide“, versucht der Komponist hier, die Techniken der Harmonievaiation und Harmonisierung der Melodie im Bereich der diatonischen Harmonien zu beherrschen. Es stimmt, dass die von Kaschin verwendeten Harmonien, die die Doppeldominante verwenden, manchmal unnatürlich und unbeholfen sind, sie fallen eindeutig aus der Struktur des volksmusikalischen Denkens heraus. Beide Lieder sind in Moll notiert. Wie ein zeitgenössischer Forscher richtig feststellt, „war der Einfluss der städtischen romantischen

профессиональной музыки воздействия городской романсовой культуры были особенно сильны» (98, 67). Но при всем том ценность исканий Кашина несомненна. Опубликованные в ту пору, когда русская музыка находилась на подступах к опере Глинки, его «Русские народные песни» заставляют со всем вниманием отнестись к этим опытам постижения народной гармонии, народных ладов.

Фактурное изложение в сборнике Кашина не отличается разнообразием. За редкими исключениями песни различных жанров оттеняются плотной аккордовой фактурой фортепианного аккомпанемента; зачастую встречаются удвоения вокальной мелодии в терцию и сексту — наследие XVIII века. Все это создает впечатление несколько нивелированного стиля, в котором мало ощущается авторское лицо составителя.

Иначе трактует народную песню младший современник Кашина — Рупин. Свои обработки он издал в двух тетрадях, вышедших в 1831 и 1833 годах. Эти два сборника ему удалось опубликовать уже после переезда из Москвы в Петербург, где широко развернулась его концертная деятельность певца, обладателя звучного, красивого, хорошо поставленного тенора.

Стремление Кашина хотя бы приблизительно классифицировать песни по жанрам у Рупина никакого отражения не нашло. В свое собрание, очень небольшое по объему (всего 21 песня)⁵, он просто включил без всякой систематизации наиболее понравившиеся ему песни из своего концертного репертуара.

⁵ Имеется в виду так называемый «сводный сборник» песен Рупина, напечатанный Бернадом после

Культур besonders stark bei der Verwendung von Moll in den Folkloreproben der professionellen Musik“ (98, 67). Aber trotz alledem ist der Wert von Kaschins Suche unbestreitbar. Seine „Russischen Volkslieder“, die zu einer Zeit veröffentlicht wurden, als die russische Musik an der Schwelle zur Glinka-Oper stand, lassen uns diesen Experimenten zum Verständnis der Volksharmonik und der Volksharmonien volle Aufmerksamkeit schenken.

Die strukturelle Präsentation in Kaschins Sammlung ist nicht durch Vielfalt gekennzeichnet. Mit wenigen Ausnahmen werden die Lieder verschiedener Gattungen von einer dichten akkordischen Struktur der Klavierbegleitung überschattet; oft gibt es Verdoppelungen der Gesangsmelodie in Terzen und Sexten — ein Erbe des 18. Jahrhunderts. All dies erweckt den Eindruck eines etwas nüchternen Stils, in dem die Persönlichkeit des Autors wenig zu spüren ist.

Rupin, ein jüngerer Zeitgenosse von Kaschin, interpretierte das Volkslied anders. Er veröffentlichte seine Bearbeitungen in zwei Heften, die in den Jahren 1831 und 1833 erschienen. Die Veröffentlichung dieser beiden Sammlungen gelang ihm nach seiner Übersiedlung von Moskau nach St. Petersburg, wo seine Konzerttätigkeit als Sänger mit einem klangvollen, schönen und gut positionierten Tenor weit verbreitet war.

Rupin entsprach nicht Kaschins Wunsch, die Lieder zumindest grob nach Genres zu klassifizieren. In seiner Sammlung, die vom Umfang her sehr klein ist (nur 21 Lieder)⁵, hat er einfach ohne jegliche Systematisierung die Lieder aus seinem Konzertrepertoire aufgenommen, die ihm am besten gefielen.

⁵ Dies bezieht sich auf die sogenannte „konsolidierte Sammlung“ von Rupins

издания двух отдельных тетрадей и положенный в основу публикации В. М. Беляева и Т. В. Поповой.

Печать собственного исполнительского стиля лежит на всех песнях рупинского сборника. Помимо уже названных, излюбленных в быту песен — солдатских и рекрутских, песен вольницы, в нем ярко представлена лирическая традиция. В песнях «Ах! ты слышишь ли, мой сердечный друг», «Скучно, матушка, весной», «Ах! не одна во поле дороженька» открыто проявляется исполнительская манера певца с широкой вокализацией на открытых гласных, изысканной мелизматикой и плавными гаммообразными пассажами. Мягкий, несколько италянизированный склад кадансовых оборотов типа группетто, унаследованный автором от его итальянских учителей, выдает несомненную связь этого стиля с итальянской оперной кантиленой (впрочем, такими италянизмами отнюдь не пренебрегали и более крупные композиторы того времени начиная с Глинки). И наконец, прочно внедряется в инструментальную фактуру песенных обработок Рупина характерный для бытовой практики аккомпанемент гитарного типа с отдельно взятым басом. Свои романсы и песни он исполнял, как правило, «под гитару» и на этом же инструменте аккомпанировал хору «песельников», выступавших в его доме. Прекрасным примером композиторского стиля Рупина и одновременно его исполнительской манеры может служить первая же песня сборника — «Ах! ты слышишь ли, мой сердечный друг». Показательно ее сравнений с аналогичной песней из собрания Кашина, где она представлена с

Liedern, die von Bernard nach der Veröffentlichung von zwei separaten Heften gedruckt wurde und die Grundlage für die Veröffentlichung von W. M. Beljajew und T. W. Popowa bildete.

Alle Lieder der Rupinski-Sammlung tragen die Handschrift seines eigenen Vortragsstils. Neben den bereits erwähnten, im Alltag beliebten Liedern - Soldaten- und Rekrutenliedern, Liedern der Freiberufler - ist die lyrische Tradition in ihr lebhaft vertreten. In den Liedern „Hörst du, mein herzlicher Freund“, „Langweilig, Mütterchen, im Frühling“, „Ach! es gibt nicht nur einen Weg im Feld“ wird der Vortragsstil des Sängers mit breiter Vokalisierung auf offenen Vokalen, exquisiter Melismatik und geschmeidigen tonleiterartige Passagen offen offenbart. Die weiche, etwas italienisierte Kadenz doppelschlagartiger Wendungen, die der Komponist von seinen italienischen Lehrern geerbt hat, verrät die unzweifelhafte Verbindung dieses Stils mit der italienischen Opernkantilene (allerdings wurden solche Italianismen von den größeren Komponisten der Zeit, angefangen bei Glinka, keineswegs vernachlässigt). Und schließlich ist die für die Alltagspraxis charakteristische gitarrenartige Begleitung mit abgesetztem Bass fest in die instrumentale Struktur von Rupins Liedbearbeitungen eingebettet. Er trug seine Romanzen und Lieder in der Regel „unter der Gitarre“ vor und begleitete mit demselben Instrument den Chor der „Liedermacher“, der in seinem Haus auftrat. Ein perfektes Beispiel für Rupins kompositorischen Stil und gleichzeitig für seine Vortragsweise ist das erste Lied der Sammlung – „Hörst du, mein herzlicher Freund“. Der Vergleich mit einem ähnlichen Lied aus Kaschins Sammlung, in dem es mit einer schweren Akkordbegleitung vorgetragen wird (Beispiel 52a, b), ist anschaulich.

тяжеловесным аккордовым сопровождением (пример 52а, б).

Несмотря на несомненный налет внешней виртуозности, обработки Рупина в целом тоньше, изящнее кашинских образцов. По стилю они в гораздо большей степени предвосхищают песенные собрания Варламова и Гурилева, появившиеся на пятнадцать лет позже.

И тем не менее в историческом плане сборник Кашина намного ценнее, и прежде всего благодаря е/о полноте. Создав эту своеобразную «энциклопедию городского фольклора» пушкинской эпохи, он дал богатый материал для развития художественной культуры своего времени. Многие варианты песен кашинского сборника нашли прямую параллель в творчестве поэтов и композиторов 30—40-х годов. Отголоски этих песен легко обнаружить в поэзии Дельвига — создателя «русских песен» — в таких его стихотворениях, как «Соловей, мой соловей», «Цветы, цветы цветики», «Как за реченькой слободушка стоит» (последняя из этих песен — и текст, и народная мелодия — была использована Алябьевым в одном из лучших его произведений 30-х годов). Из сборника Кашина, лишь слегка их «подправив», заимствовал многие песни для своего собрания А. Е. Варламов. Молодой Глинка, которому сборник Кашина еще не мог быть известен, все же в свою раннюю симфонию си-бемоль мажор ввел наиболее близкий к обработке Кашина народный вариант песни «Во лузях». Несколько позже известные нам варианты кашинского сборника нашли отражение в двух сочинениях Глинки 1834 года: Увертюре-симфонии на круговую русскую тему (песня «Я не знала ни о чем в свете тужить», положенная в основу медленного вступления) и Каприччио

Trotz der unzweifelhaften Überlagerung durch äußere Virtuosität sind Rupins Bearbeitungen im Großen und Ganzen feiner und anmutiger als die Kaschin-Beispiele. Stilistisch nehmen sie die fünfzehn Jahre später erschienenen Liedersammlungen von Warlamow und Guriljow weitaus stärker vorweg.

Historisch gesehen ist die Sammlung von Kaschin jedoch viel wertvoller, vor allem wegen ihrer Vollständigkeit. Diese besondere „Enzyklopädie der städtischen Folklore“ der Puschkin-Epoche lieferte reiches Material für die Entwicklung der künstlerischen Kultur ihrer Zeit. Viele Varianten der Lieder aus der Kaschin-Sammlung fanden eine direkte Entsprechung in den Werken von Dichtern und Komponisten der 30-40er Jahre. Anklänge an diese Lieder finden sich leicht in der Poesie von Delwig, dem Schöpfer der „Russischen Lieder“, in Gedichten wie „Meine Nachtigall, meine Nachtigall“, „Blühende, blühende Blumen“ und „Wie hinter dem Fluss Sloboduschka steht“ (das letzte dieser Lieder - sowohl der Text als auch die Volksmelodie - wurde von Aljabjew in einem seiner besten Werke der 30er Jahre verwendet). A. J. Warlamow entlehnte viele Lieder aus Kaschins Sammlung, wobei er sie für seine eigene Sammlung nur geringfügig abänderte. Der junge Glinka, der mit Kaschins Sammlung noch nicht vertraut sein konnte, nahm in seine frühe Sinfonie in B-Dur dennoch die Volksversion des Liedes „In den Pfüthen“ auf, die Kaschins Bearbeitung am nächsten kam. Etwas später fanden die uns bekannten Varianten der Kaschin-Sammlung ihren Niederschlag in zwei Werken von Glinka aus dem Jahr 1834: der Ouvertüre-Symphonie über ein kreisförmiges russisches Thema (das Lied „Ich wusste nichts auf der Welt, worüber ich traurig sein konnte“, das die Grundlage der

на две русские темы для фортепиано в 4 руки («Не белы снеги», «Во саду ли, в огороде»). А в опере Даргомыжского «Русалка» в драматической сцене самоубийства Наташи с новой силой прозвучала народная песня трехдольного размера, записанная Кашиным в разделе «полупротяжных». Показательно, что текст этой песни полностью соответствует тематике оперы Даргомыжского и драмы Пушкина:

Ах девица, красавица!
Любил тебя: я счастлив был;
Любить не стал: несчастлив стал!

Ахти, горе великое!
Тоска-печаль несносная!

Эти примеры можно умножить. Сливаясь со всей поэтической и музыкальной атмосферой времени, народная песня городского быта в существенной мере «задавала тон» романсовой, лирике Алябьева, Верстовского, Варламова, Гурилева, служила важной опорой в творческих исканиях Глинки и Даргомыжского.

Достижения Кашина и Рупина в области русской фольклористики были продолжены и подняты на новую ступень их младшими современниками. В творчестве Варламова и Гурилева художественные принципы разработки народного материала получили более углубленную направленность. Родственные их собственным «русским песням» транскрипции подлинных народных мелодий у них приобретают ту поэтическую обобщенность, которая была еще недоступна в более ранний период.

langsamen Einleitung bildete) und dem Capriccio über zwei russische Themen für Klavier zu vier Händen („Der Schnee ist nicht weiß“, „Im Garten, im Gemüsegarten“). Und in Dargomyschskis Oper „Rusalka“ erklang in der dramatischen Szene von Nataschas Selbstmord das Volkslied im Triolentakt, das Kaschin im „halblangen“ Teil aufgenommen hat, mit neuem Schwung. Es ist bezeichnend, dass der Text dieses Liedes voll und ganz den Themen von Dargomyschskis Oper und Puschkins Drama entspricht:

Ach, Jungfrau, du Schöne!
Liebte ich dich: war ich glücklich!
Liebte dich nicht mehr: ich wurde unglücklich!
Ach, welch großes Leid!
Unendlicher Kummer und Schmerz!

Diese Beispiele können vervielfältigt werden. Das Volkslied des städtischen Lebens, das sich in die gesamte poetische und musikalische Atmosphäre der Zeit einfügte, war „tonangebend“ für die romantische Lyrik von Aljabjew, Werstowski, Warlamow und Guriljow und diente als wichtige Stütze für die schöpferischen Bemühungen von Glinka und Dargomyschski.

Die Errungenschaften von Kaschin und Rupin auf dem Gebiet der russischen Volkskunde wurden von ihren jüngeren Zeitgenossen fortgeführt und auf ein neues Niveau gehoben. In der Arbeit von Warlamow und Guriljow erhielten die künstlerischen Prinzipien der Erschließung des Volksmaterials eine vertiefte Ausrichtung. Ihre Transkriptionen authentischer Volksmelodien, die ihren eigenen „Russischen Liedern“ ähneln, erhalten eine poetische Verallgemeinerung, die in der früheren Periode noch nicht vorhanden war.

Beide Komponisten veränderten ihre Methoden zur Bearbeitung von

Во многом изменились у обоих композиторов методы обработки народной песни. Оба они глубже и проницательнее осваивают основные качества русского песенного стиля: 1) принцип свободной распевности с характерными внутрислоговыми «разводами» — расширениями мелодии, но и с учетом выразительного произнесения текста, и 2) принцип вариантного развития.

О произвольной, порой очень неестественной подтекстовке напевов в сборнике Кашина убедительно говорит В. М. Беляев (121, 23—31). Гораздо более профессионально с исполнительской точки зрения используют технику внутрислогового распева Варламов и Гурилев. Во многом ориентируясь на свободный стиль виртуозных концертных обработок, они тем не менее стремятся сохранить фонетическую ясность и естественность артикуляции, выразительную подачу словесного текста.

Типична и гибкость вариантных преобразований, унаследованная ими от русской протяжной песни старой традиции. Правда, справедливость требует отметить, что у Варламова она сказывается не столько в обработках, сколько в его собственных, авторских «русских песнях» — замечательных образцах русской кантилены. Менее оригинален его сборник народных песен (1846), незаконченный и предпринятый уже в очень тяжелых условиях последних лет жизни.

У Гурилева техника варьирования, напротив, отчетливо выступает именно в обработках подлинных народных напевов — особенно в жанре излюбленных им лирических песен: «Не одна во поле дороженька», «Лучинушка», «Скучно, матушка, весной» (все они — в одной «элегической» тональности соль

Volksliedern in vielerlei Hinsicht. Beide beherrschten tiefer und einfühlsamer die wichtigsten Eigenschaften des russischen Liedstils: 1.) das Prinzip des freien Gesangs mit charakteristischen intrasyllabischen „Trennungen“ - Erweiterungen der Melodie, aber auch unter Berücksichtigung der ausdrucksvollen Aussprache des Textes, und 2.) das Prinzip der Variantenentwicklung.

Die willkürliche und manchmal sehr unnatürliche Subtextierung der Gesänge in Kaschins Sammlung wird von W. M. Beljajew überzeugend beschrieben (121, 23-31). Warlamow und Guriljow setzen die Technik des intrasyllabischen Gesangs aus aufführungstechnischer Sicht wesentlich professioneller ein. Sie orientieren sich weitgehend am freien Stil virtuoser Konzertarrangements, bemühen sich jedoch, die phonetische Klarheit und Natürlichkeit der Artikulation sowie die ausdrucksstarke Darstellung des verbalen Textes zu bewahren.

Typisch ist auch die Flexibilität der Variantenumwandlung, die von den russischen erweiterten Liedern der alten Tradition übernommen wurde. Es ist jedoch wahr, dass weniger Warlamows Bearbeitungen als vielmehr seine eigenen „Russischen Lieder“ bemerkenswerte Beispiele für russische Kantilenen sind. Weniger originell ist seine unvollendete Sammlung von Volksliedern (1846), die er in seinen letzten Lebensjahren unter sehr schwierigen Bedingungen unternahm.

Guriljows Technik der Variation zeigt sich dagegen deutlich in den Bearbeitungen authentischer Volksweisen, vor allem in der von ihm bevorzugten Gattung der lyrischen Lieder: „Es gibt nicht nur einen Weg im Feld“, „Lutschinutschka“, „Langweilig, Mütterchen, im Frühling“ (alle in derselben „elegischen“ Tonalität g-Moll). Charakteristisch sind das ständige Spiel der Quinte, der Tonika der Harmonie,

минор). Характерны постоянные обыгрывания квинты — тоники лада, кварто-квинтовые попевки, постепенная «раскачка» голоса на этих интервалах (вспоминается определение Глинки: «Квинта — душа русской музыки»; пример 53а, б).

Распевание широких интервалов ярко проявляется в типичных для Гурилева приемах варьирования. Протяжные песни представлены у него, как правило, в вариационно-куплетной форме. За первой строфой следует ее вариация с новым распеванием основной темы, как бы имитирующим народный импровизационный стиль. Такова известная песня «Лучинушка», которую современники, и в том числе А. Н. Серов, рассматривали как источник медленной темы вступления из увертюры «Ивана Сусанина» Глинки (пример 54а, б).

Иные приемы варьирования Гурилев применяет в песнях плясового склада. Вариационность проявляется здесь главным образом в фактуре аккомпанемента, в ее постепенном оживлении и обогащении звонкими «гитарными» фигурациями («Вдоль по Питерской», «Во поле березонька стояла», «Ах, по мосту, мосту», «У ворот девка стоит», «Как у нас во садочке»). В ряде случаев он даже заканчивает песню темпераментным, энергичным инструментальным отыгрышем, создавая образ лихой, разудалой пляски. Вообще партия фортепианного сопровождения в обработках Гурилева разработана очень тонко, с учетом жанровой специфики песни, ее образного строя. Скупая и сдержанная в медленных песнях (на первом плане — голос, вокальная экспрессия), изящная в хороводных, «цветистая» в бойких плясовых отыгрышах, она всюду дает почувствовать эмоциональную

Quart-zu-Quint-Gesänge und das allmähliche „Schaukeln“ der Stimme in diesen Intervallen (man denke an Glinkas Definition: „Die Quinte ist die Seele der russischen Musik“; Beispiel 53a, b).

Das Singen von weiten Intervallen kommt in Guriljows typischen Variationstechniken deutlich zum Ausdruck. Seine ausgedehnten Lieder werden in der Regel in Variationen und Couplet-Form präsentiert. Auf die erste Strophe folgt ihre Variation mit einem neuen Gesang des Hauptthemas, als ob er den volkstümlichen Improvisationsstil imitieren würde. So auch das berühmte Lied „Lutschinutschka“, das von Zeitgenossen, darunter auch A. N. Serow, als ein volkstümlicher Improvisationsstil angesehen wurde. N. Serow als Quelle für das langsame Einleitungsthema von Glinkas „Iwan-Sussanin“-Ouvertüre ansahen (Beispiel 54a, b).

Guriljow verwendet andere Methoden der Variation in Liedern mit tänzerischem Charakter. Die Variation manifestiert sich hier vor allem in der Struktur der Begleitung, in ihrer allmählichen Belebung und Anreicherung mit klingenden „Gitarren“-Figurationen („Entlang der Petersburger-Straße“, „Auf dem Feld stand eine Birke“, „Ach, auf der Brücke, Brücke“, „Am Tor steht ein Mädchen“, „Wie bei uns im Garten“). In einigen Fällen beendet er das Lied sogar mit einem temperamentvollen, energischen Instrumentalspiel, das das Bild eines verwegenen, rücksichtslosen Tanzes erzeugt. Im Allgemeinen ist die Klavierbegleitung in Guriljows Arrangements sehr subtil ausgearbeitet und berücksichtigt die Gattungsspezifika des Liedes und seine Symbolik. Schlicht und zurückhaltend in langsamen Liedern (mit der Stimme und dem vokalen Ausdruck im Vordergrund), anmutig in Reigentänzen, „bunt“ in ausgelassenen Tänzen, vermittelt sie einen Eindruck von der emotionalen

природу народной песни, народной пластики, народного танца.

Во всем богатстве представленных Гурилевым жанров право первенства все же принадлежит песням протяжным. В замечательной обработке записанной им «Дороженьки» яркая выразительность вокальной линии заставляет вспомнить тургеневские строки, посвященные этой песне в рассказе «Певцы». Здесь слух действительно ощущает «и неподдельную глубокую страсть, и молодость, и силу, и сладость, и какую-то увлекательно-беспечную грустную скорбь». В несколько преувеличенной, но отнюдь не наигранной, правдивой и трогательной патетике этой песни звучит и дышит «горячая душа русского певца», как звучит она и в широких раздольных мелодиях песен Варламова.

Подчеркнутая эмоциональность в трактовке народной песни, характерная для данной эпохи, заставляет обратиться еще к одной важной проблеме, связанной с музыкальным бытом того времени: проблеме влияния цыганского пения на русскую вокальную лирику, на русский вокальный стиль, на исполнительское искусство русских певцов.

Огромная популярность цыганских хоров в пушкинскую эпоху общеизвестна. Исполненные страстного порыва, излучающие неукротимую энергию и волю к жизни песни цыган полностью отвечали романтическому мироощущению того времени, вдохновляли поэтов и музыкантов. Их отголоски слышатся и в операх Верстовского, и в задушевных романсах Алябьева, и далее в вокальной лирике известного строгостью вкуса Глинки (песня «Ах,

Natur des Volksliedes, der volkstümlichen Plastizität und des Volkstanzes.

In der Fülle der von Guriljow dargebotenen Gattungen kommt den langen Liedern der Vorrang zu. In dem bemerkenswerten Arrangement seiner Aufnahme von „Doroschenka“ erinnert die lebhaftige Ausdruckskraft der Gesangslinie an Turgenjews Zeilen, die diesem Lied in der Erzählung „Die Sänger“ gewidmet sind. Hier spürt das Ohr wirklich „echte tiefe Leidenschaft, und Jugend, und Kraft, und Süße, und einige faszinierend sorglose Traurigkeit“. In der etwas übertriebenen, aber keineswegs naiven, wahrhaftigen und anrührenden Pathetik dieses Liedes klingt und atmet die „heiße Seele des russischen Sängers“, wie sie auch in den weiten, weitgespannten Melodien von Warlamows Liedern klingt.

Die betonte Emotionalität in der Interpretation des Volksliedes, die für diese Epoche charakteristisch ist, führt uns zu einem weiteren wichtigen Problem, das mit dem Musikleben dieser Zeit zusammenhängt: das Problem des Einflusses des Zigeunergesangs auf die russische Vokallyrik, auf den russischen Gesangstil und auf die Vortragskunst der russischen Sänger.

Die enorme Popularität der Zigeunerchöre in der Puschkin-Ära ist allgemein bekannt. Erfüllt von leidenschaftlichen Impulsen, von unbezähmbarer Energie und Lebenswillen, entsprachen die Zigeunerlieder voll und ganz der romantischen Weltsicht jener Zeit und inspirierten Dichter und Musiker. Ihr Echo findet sich in den Opern von Werstowski, in den intimen Romanzen von Aljabjew und darüber hinaus in den Vokaltextrn von Glinka, der für seinen strengen Geschmack bekannt war (das Lied „Ach, hätte ich doch vorher

когда б я прежде знала», написанная им в последние годы жизни).

В творчестве талантливых романсисто́в — Варламова и Гурилева — эта связь выступает в особенно наглядной, открытой форме и даже в какой-то мере восполняет недостаток документального материала подлинных записей. Любимые Пушкиным, Вяземским, Языковым песни цыган не были зафиксированы в то время с этнографической точностью. Их донесла до нас в существенных чертах проникновенная лирика Варламова и Гурилева, глубоко впитавшая влияние той исконной художественной традиции цыганского пения, которая тогда еще не подверглась вульгарным наслоениям позднейшего времени.

Влияние это было взаимным. Известное в России еще с конца XVIII века цыганское пение (первый цыганский хор завел у себя вельможа екатерининского, времени А. Г. Орлов) органически впитало воздействие русской народной песни. По верному замечанию исследователя, «кочевые цыгане в России, вбирая в свое искусство фольклор различных областей страны (главным образом Средней России, а также и Украины), содействовали образованию единого интонационного сплава», проникшего и в русскую профессиональную музыку (295, 156). Исполняя известные русские песни, такие, как «Ивушка», «Лучинушка», «Не одна во поле дороженька», цыгане вносили в них свои приемы интонирования: подчеркивание кульминаций, резкие тембровые контрасты с использованием низкого грудного регистра, глиссандирование, выразительную мелизматику восточного типа.

gewusst“, das er in seinen letzten Lebensjahren schrieb).

Im Werk der begabten Romanciers Warlamow und Guriljow erscheint diese Verbindung in besonders lebendiger, offener Form und macht sogar in gewissem Maße den Mangel an dokumentarischem Material aus authentischen Aufnahmen wett. Die Lieder der Zigeuner, die bei Puschkin, Wjasemski und Jasykow beliebt waren, wurden damals nicht mit ethnographischer Genauigkeit aufgezeichnet. Die zu Herzen gehenden Texte von Warlamow und Guriljow, die den Einfluss der ursprünglichen künstlerischen Tradition des Zigeunergesangs tief in sich aufgenommen haben, waren damals noch nicht den vulgären Schichten späterer Zeiten unterworfen.

Dieser Einfluss war gegenseitig. Der Gesang der Zigeuner, der in Russland seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bekannt ist (der erste Zigeunerchor wurde von A. G. Orlow, einem Adligen aus der Zeit Katharinas der Großen, gegründet), nahm organisch den Einfluss des russischen Volksliedes auf. Dem Forscher zufolge trugen „die nomadisierenden Zigeuner in Russland, die die Folklore verschiedener Regionen des Landes (vor allem Zentralrusslands, aber auch der Ukraine) in ihre Kunst aufnahmen, zur Bildung einer einheitlichen Intonationslegierung bei“, die auch in die russische Berufsmusik eindrang (295, 156). Bei der Aufführung bekannter russischer Lieder wie „Weide“, „Lutschinutschka“ und „Es gibt nicht nur einen Weg im Feld“ führten die Zigeuner ihre eigenen Intonationstechniken ein: die Betonung von Höhepunkten, scharfe Klangkontraste in tiefer Brustlage, Glissandi und eine expressive Melismatik östlicher Prägung.

All diese Merkmale spiegeln sich, bereits in russifizierter Form, in den „Russischen Liedern“ des Autors und in

Все эти черты, уже в русифицированном виде, нашли отражение и в авторских «русских песнях», и в песенных обработках Варламова и Гурилева — композиторов, практически связанных с исполнительской деятельностью цыганских хоров. А если добавить к этому тот слой итальянской кантилены, который еще в предшествующем столетии так глубоко внедрился в сознание русских музыкантов и русских слушателей — любителей «сладостного» бельканто,— то сложная структура «единого интонационного сплава» в русской романсовой лирике станет еще более очевидной.

В вокальном творчестве Рупина и Кашина эти элементы пока еще не синтезированы в едином стиле. Итальянские рулады в их песенных транскрипциях слишком явно соседствуют с русскими распевами и с бойкими оборотами цыганской пляски. В песнях Варламова и Гурилева тонкое воплощение русской распевности, идущее не только от городской, но и от старой крестьянской традиции, никогда не утрачивает цельности: мелодия только окрашивается, но не разрушается под воздействием цыганских напевов.

Говоря о влиянии цыганского исполнительского стиля, на русский бытовой романс 1830—40-х годов, нельзя обойти молчанием и некоторые местные особенности этой традиции. Распространенное во всех крупных городах России и в северной столице — Петербурге, цыганское пение в лучших своих образцах сконцентрировалось все же в древней Москве, в условиях ее более патриархального, но в чем-то и более свободного быта. Именно здесь, в Москве, развернулась деятельность знаменитого певца и Гитариста Ильи Соколова, руководителя прославленного цыганского хора;

den Liedbearbeitungen von Warlamow und Guriljow wider, Komponisten, die praktisch mit der Aufführungstätigkeit der Zigeunerchöre verbunden sind. Nimmt man noch die Schicht der italienischen Kantilene hinzu, die sich im vorigen Jahrhundert so tief in das Bewusstsein der russischen Musiker und der russischen Zuhörer - Liebhaber des „süßen“ Belcanto - eingeprägt hatte, dann wird die komplexe Struktur der „einzigsten intonatorischen Legierung“ in der russischen romantischen Lyrik noch deutlicher.

In der Vokalarbeit von Rupin und Kaschin haben sich diese Elemente noch nicht zu einem einheitlichen Stil zusammengefügt. Die italienischen Rouladen in ihren Liedtranskriptionen sind zu offensichtlich mit den russischen Gesängen und den flotten Drehungen des Zigeunertanzes verwandt. In den Liedern von Warlamow und Guriljow verliert die subtile Verkörperung des russischen Gesangs, der nicht nur aus der Stadt, sondern auch aus der alten bäuerlichen Tradition stammt, nie ihre Integrität: die Melodie wird durch den Einfluss der Zigeunermelodien nur gefärbt, aber nicht zerstört.

Wenn man über den Einfluss des Zigeunergesangs auf die russische Alltagsromantik der 1830er - 40er Jahre spricht, darf man einige lokale Besonderheiten dieser Tradition nicht außer Acht lassen. Während der Zigeunergesang in allen großen russischen Städten und in der nördlichen Hauptstadt St. Petersburg weit verbreitet war, konzentrierte er sich in seinen besten Ausprägungen auf das alte Moskau, wo das Leben zwar patriarchalischer, aber in mancher Hinsicht auch freier war. Hier, in Moskau, entfaltete sich die Tätigkeit des berühmten Sängers und Gitarristen Ilja Sokolow, des Leiters des berühmten Zigeunerchors; hier hörte Puschkina 1831 diesem Chor zu und schätzte begeistert den Gesang der Zigeunerin

здесь в 1831 году этот хор слушал Пушкин, восторженно оценивший пение цыганки Тани (Т. Д. Демьяновой); здесь выступала и знаменитая «русская Каталани» — цыганка Стеша. Распетая ею песня на слова Дмитриева «Ах, когда б я прежде знала» была увековечена Глинкой в его тонкой художественной обработке. Совершенствуя свое мастерство, И. Соколов постоянно включал в репертуар хора романсы русских композиторов — Алябьева, Верстовского, Глинки, Варламова, Гурилева. Лист, посетивший Москву в 1842 году, восхищался исполнением этих романсов артистами цыганского хора. Под свежим впечатлением «цыганских вечеров» он написал фортепианную транскрипцию алябьевского «Соловья».

Расцвет цыганской песни в Москве — одна из характернейших примет культурной жизни того времени. Любовь к народно-песенному искусству во всех его проявлениях была исторически обусловлена всем социально-бытовым укладом этого города, и в первую очередь интенсивным процессом демократизации московского населения, ростом разночинной интеллигенции.

Пушкин в цитированном выше «Путешествии из Москвы в Петербург» с горечью говорил о заметном обеднении старой столицы, утрате ею прежней роскоши и блеска, когда из оплота богатого, своевольного барства город вдруг превратился в тихую провинцию. Однако, нарисовав печальную картину разрушения, поэт с присущей ему пронизательностью заметил и другое: культурные преимущества Москвы, постепенный рост образования в этом университетском городе. «Просвещение любит город, где Шувалов основал университет по предначертанию Ломоносова...

Tanja (Т. Д. Demjanowa); hier trat auch die berühmte „russische Catalani“ - die Zigeunerin Stescha - auf. Das Lied, das sie zu Dmitrijews Worten „Ach, hätte ich doch vorher gewusst“ sang, wurde von Glinka in seiner subtilen künstlerischen Bearbeitung verewigt. I. Sokolow verbesserte seine Fähigkeiten und nahm ständig Romanzen russischer Komponisten - Aljabjew, Werstowski, Glinka, Warlamow und Guriljow - in das Repertoire des Chores auf. Liszt, der 1842 Moskau besuchte, bewunderte die Aufführung dieser Romanzen durch die Künstler des Zigeunerchors. Frisch beeindruckt von den „Zigeunerabenden“, schrieb er eine Klaviertranskription von Aljabjews Nachtigall.

Die Blütezeit des Zigeunerliedes in Moskau ist eines der charakteristischsten Merkmale des kulturellen Lebens jener Zeit. Die Liebe zur Volksliedkunst in all ihren Erscheinungsformen war historisch bedingt durch das gesamte soziale und alltägliche Leben dieser Stadt und vor allem durch den intensiven Prozess der Demokratisierung der Moskauer Bevölkerung und das Wachstum der gemischten Intelligenz.

Puschkin sprach in der oben zitierten „Reise von Moskau nach Petersburg“ bitter über die spürbare Verarmung der alten Hauptstadt, den Verlust ihres einstigen Luxus und Glanzes, als sich die Stadt plötzlich von einer Hochburg des wohlhabenden, eigenwilligen Baronismus in eine stille Provinz verwandelte. Nachdem er ein trauriges Bild der Zerstörung gezeichnet hatte, bemerkte der Dichter mit seinem angeborenen Scharfsinn jedoch noch etwas anderes: die kulturellen Vorzüge Moskaus, das allmähliche Wachstum der Bildung in dieser Universitätsstadt. „Die Aufklärung liebt die Stadt, in der Schuwalow die Universität auf Lomonossows Prädestination gründete Die Gelehrsamkeit, die Liebe zur

Ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы» (217, 189).

Итак, Москва 1830-х годов, Москва университетская, город Белинского и Герцена, Станкевича и Огарева, центр театральной жизни, в котором царили Мочалов и Щепкин,— вот что привлекло внимание Пушкина.

Его наблюдения нашли веское подтверждение в воспоминаниях Герцена. «Московский университет вырос в своем значении вместе с Москвою после 1812 года <...> — С тех пор началась для нее новая эпоха, — писал автор „Былого и дум“. В ней университет больше и больше становился средоточием русского образования. Все условия для его развития были соединены — историческое значение, географическое положение и отсутствие царя» (79, 106).

Внимание к творчеству русского народа и в том числе к песне становится в это время одним из главных стимулов просветительского движения в Москве. В деятельности Погодина и Киреевских Пушкин видел важную основу развития русской литературы и критики. Он пристально следил за фольклорными трудами и историческими исследованиями московских ученых. А в повседневном быту Москвы культура песнетворчества и песенного исполнительства все более расширялась, давая богатый материал для фольклористики.

Прочными узами с русской народной песней была связана и театральная жизнь Москвы. Любителями песни были ведущие артисты Малого театра — Мочалов и Щепкин; в числе актеров этой труппы выделялся поэт-песенник Н. Г. Цыганов, постоянный сотрудник Варламова. Народная песня постоянно звучала на

Kunst und die Talente sind unbestreitbar auf Moskaus Seite“ (217, 189).

Das Moskau der 1830er Jahre, das Moskau der Universität, die Stadt von Belinski und Herzen, Stankewitsch und Ogarew, das Zentrum des Theaterlebens, in dem Motschalow und Schtschepkin regierten - das war es, was Puschkins Aufmerksamkeit erregte.

Seine Beobachtungen fanden eine starke Bestätigung in den Erinnerungen von Herzen. „Die Bedeutung der Moskauer Universität wuchs zusammen mit Moskau nach 1812 <...> - Seitdem begann für sie eine neue Ära“, schrieb der Autor von „Vergangenheit und Gedanken“. In ihr wurde die Universität mehr und mehr zum Zentrum der russischen Bildung. Alle Voraussetzungen für ihre Entwicklung waren vereint - historische Bedeutung, geographische Lage und die Abwesenheit des Zaren.“ (79, 106).

Die Aufmerksamkeit für die Kreativität des russischen Volkes, einschließlich des Liedes, wird zu dieser Zeit zu einem der Hauptimpulse der Aufklärungsbewegung in Moskau. Puschkin sah in den Aktivitäten von Pogodin und den Kirejewskis eine wichtige Grundlage für die Entwicklung der russischen Literatur und Kritik. Er verfolgte aufmerksam die volkskundlichen Werke und historischen Studien der Moskauer Gelehrten. Und im Moskauer Alltag verbreitete sich zunehmend die Kultur des Liedermachens und des Liedvortrags, die reiches Material für die Volkskunde lieferte.

Auch das Moskauer Theaterleben war fest mit dem russischen Volkslied verbunden. Die führenden Schauspieler des Maly-Theaters, Motschalow und Schtschepkin, waren Liebhaber des Liedes; unter den Schauspielern dieser Truppe stach der Liedermacher N. G. Zyganow hervor, der ständige Mitarbeiter von Warlamow. Auch auf der Theaterbühne, in den Stücken der berühmten Dramatiker Schachowski,

драматической сцене, в пьесах известных драматургов Шаховского, Вельтмана, Загоскина и других. Стоит напомнить и о значении песенных жанров в оперном творчестве Верстовского — руководителя московских театров.

В общую картину культурной жизни Москвы, таким образом, естественно вписалась и творческая деятельность талантливых мастеров песни. Каждый из них, отдавший свои силы собиранию, обработке и творческому переосмыслению народной песни, был в большей или меньшей степени обязан всей окружавшей его атмосфере этого города с его бытом, общественным укладом, художественными вкусами.

В Москве прожили всю свою жизнь Даниил Кашин, Лев и Александр Гурилевы; здесь провел свою молодость и получил музыкальное образование Рупин. В московском окружении, в атмосфере театральной жизни Москвы полностью развернулось прекрасное дарование Варламова. С московской художественной средой была тесно связана творческая деятельность двух крупнейших современников Глинки — Алябьева и Верстовского.

О всех этих хорошо известных фактах хочется вновь напомнить ввиду важной социальной обусловленности многих явлений, характеризующих очень сложный, широко разветвленный процесс становления русской классической музыки.

Созревшая в трудных условиях сумрачного последекабристского времени, традиция городской бытовой песни и бытового романса питала профессиональную музыку свежими соками, придавала ей живительную силу общения. На этой почве выросло творчество двух замечательных мастеров вокальной лирики — Варламова и Гурилева.

Weltman, Sagoskin und anderen, war das Volkslied ständig zu hören. Auch in der Opernarbeit von Werstowski, dem Leiter der Moskauer Theater, spielen Lieder eine wichtige Rolle.

Auf diese Weise fügte sich die schöpferische Tätigkeit talentierter Liedmeister ganz natürlich in das Gesamtbild des Moskauer Kulturlebens ein. Jeder von ihnen, der sich der Sammlung, Bearbeitung und schöpferischen Neuinterpretation von Volksliedern widmete, war mehr oder weniger der gesamten Atmosphäre dieser Stadt mit ihrem Alltagsleben, ihrer gesellschaftlichen Ordnung und ihrem Kunstgeschmack verpflichtet.

Daniil Kaschin, Lew und Alexandr Guriljow lebten ihr ganzes Leben in Moskau; Rupin verbrachte hier seine Jugend und erhielt seine musikalische Ausbildung. In der Moskauer Umgebung, in der Atmosphäre des Moskauer Theaterlebens wurde Warlamows wunderbares Talent voll entwickelt. Die schöpferische Tätigkeit der beiden größten Zeitgenossen Glinkas, Aljabjew und Werstowski, war eng mit dem Moskauer künstlerischen Umfeld verbunden.

All diese bekannten Tatsachen sind es wert, noch einmal in Erinnerung gerufen zu werden angesichts der bedeutenden sozialen Bedingtheit vieler Phänomene, die den sehr komplexen, weit verzweigten Prozess der Herausbildung der russischen klassischen Musik kennzeichnen.

Die Tradition des städtischen Alltagslieds und der Alltagsromantik, die unter den schwierigen Bedingungen der düsteren postdekabristischen Zeit heranreiften, versorgten die professionelle Musik mit frischem Saft und gaben ihr die lebensspendende Kraft der Kommunikation. Das Werk zweier bemerkenswerter Meister der Vokallyrik - Warlamow und Guriljow - wuchs auf diesem Boden.

A. E. ВАРЛАМОВ

Творчество Варламова — яркое явление в русской камерной вокальной музыке. Неразрывно связанное с народными истоками, с городской песенной культурой, оно выделяется как одна из вершин русского бытового романа. Сочинения Варламова, композитора замечательного мелодического дарования, стали правдивым эмоциональным запечатлением эпохи, отразили настроения широких демократических кругов русского общества, характерные явления в поэзии, литературе. Они были на редкость популярны. По справедливому замечанию современника, варламовские песни «с чисто русскими мотивами сделались народными»¹.

¹ «Галатее», 1839, № 10, Хроника, с. 147.

Знаменитый «Красный сарафан» пелся «всеми сословиями — и в гостиной вельможи, и в курной избе мужика» (279, 274) и даже получил воплощение в изобразительном искусстве: появился лубок — своеобразная иллюстрация к варламовской песне. О популярности по-своему свидетельствовала и художественная литература: многие романсы композитора как характерный элемент быта введены в произведения целого ряда писателей — Гоголя, Тургенева, Гончарова, Некрасова, Лескова, Бунина и даже Голсуорси.

Александр Егорович Варламов родился в Москве 15 ноября 1801 года. Его отец служил при Екатерине II ефрейткапралом в конном полку лейбгвардии, позже был скромным чиновником. Музыкальная

A. J. WARLAMOW

Warlamows Werk ist ein lebendiges Phänomen der russischen Vokalkammermusik. Untrennbar mit den Ursprüngen der Volksmusik und der städtischen Liedkultur verbunden, stellt es einen der Höhepunkte der russischen Alltagsromantik dar. Die Kompositionen Warlamows, eines Komponisten von bemerkenswerter melodischer Begabung, wurden zu einem echten emotionalen Zeugnis der Epoche, in dem sich die Stimmungen der breiten demokratischen Kreise der russischen Gesellschaft widerspiegeln, charakteristische Phänomene in Poesie und Literatur. Sie waren selten populär. Einem treffenden Kommentar eines Zeitgenossen zufolge wurden Warlamows Lieder „mit rein russischen Motiven zur Volksmusik“¹.

¹ „Galatea“, 1839, Nr. 10, Chronik, S. 147.

Der berühmte „Rote Sarafan“ wurde „von allen Klassen gesungen - sowohl im Wohnzimmer eines Adligen als auch in der Rauch-Hütte eines Bauern“ (279, 274) und erhielt sogar eine Verkörperung in der bildenden Kunst: es entstand ein Holzschnitt - eine Art Illustration von Warlamows Lied. Auch die Belletristik zeugte auf ihre Weise von seiner Popularität: viele der Romanzen des Komponisten fanden als charakteristisches Element des Alltagslebens Eingang in die Werke einer Reihe von Schriftstellern - Gogol, Turgenew, Gontscharow, Nekrassow, Leskow, Bunin und sogar Galsworthy.

Alexandr Jegorowitsch Warlamow wurde am 15. November 1801 in Moskau geboren. Sein Vater diente unter Katharina II. als Unteroffizier im Kavallerieregiment der Leibgarde, später war er ein bescheidener

одаренность будущего композитора проявилась рано. Он самоучкой научился играть на скрипке — подбирал по слуху народные песни. Красивый, звонкий голос мальчика определил его судьбу: девяти лет Варламов был отправлен в Петербург, в Придворную певческую капеллу и зачислен малолетним певчим. В этом прославленном хоровом коллективе Варламов обратил на себя внимание директора капеллы Д. С. Бортнянского, под руководством которого и занимался затем юный певчий. Позже он вспоминал: «Случалось... он подойдет ко мне на репетиции, остановит и скажет: „Вот лучше так спой, душенька!“ И вдруг 70-летний старичок возьмет фальцетом, и так неясно, с такой душою, что остановишься от удивления» (151, 152).

Восемнадцать лет Варламов был послан за границу, в Голландию, учителем певчих в русской посольской церкви в Гааге. Юношу захватывают новые впечатления, разнообразная музыкальная жизнь Гааги, Брюсселя. Он посещает оперу, концерты, знакомится с искусством знаменитых иностранных певцов, увлекается музыкой Россини, Моцарта; дважды сам выступает как певец и гитарист. Именно в эти годы Варламов, по собственному признанию, «нарочито учился теории музыки».

В 1823 году он возвращается на родину, в Петербург, где его, музыканта скромного происхождения, ждал трудный, тернистый путь.

Варламов много времени уделяет вокальной педагогике: преподает в театральной школе, занимается с певчими Преображенского и Семеновского полков, затем снова поступает в Певческую капеллу хористом и учителем малолетних певчих. Его деятельность этим не

Beamter. Das musikalische Talent des zukünftigen Komponisten zeigte sich schon früh. Das Geigenspiel erlernte er autodidaktisch - er lernte Volkslieder nach dem Gehör. Die schöne, sonore Stimme des Jungen bestimmte sein Schicksal: im Alter von neun Jahren wurde Warlamow nach St. Petersburg an die Hofsängerkapelle geschickt und als minderjähriger Sänger eingeschrieben. In dieser berühmten Chorgruppe erregte Warlamow die Aufmerksamkeit des Direktors der Kapelle D. S. Bortnjanski, unter dessen Leitung der junge Sänger dann engagiert wurde. Später erinnerte er sich: „Es geschah ... er kam bei einer Probe auf mich zu, hielt mich an und sagte: „Du solltest besser so singen, mein Lieber!“ Und plötzlich nahm ein 70-jähriger alter Mann ein Falsett, und zwar so undeutlich, mit so viel Seele, dass man vor Staunen stehen blieb“ (151, 152).

Im Alter von achtzehn Jahren wurde Warlamow ins Ausland geschickt, nach Holland, als Gesangslehrer in der russischen Botschaftskirche in Den Haag. Der junge Mann ist fasziniert von den neuen Eindrücken, dem vielfältigen Musikleben in Den Haag und Brüssel. Er besucht die Oper, Konzerte, lernt die Kunst berühmter ausländischer Sänger kennen, begeistert sich für die Musik von Rossini, Mozart; zweimal tritt er selbst als Sänger und Gitarrist auf. In diesen Jahren hat Warlamow, wie er selbst sagt, „bewusst Musiktheorie studiert“.

1823 kehrte er nach St. Petersburg zurück, wo ein schwieriger, dorniger Weg auf ihn, einen Musiker aus einfachen Verhältnissen, wartete.

Warlamow widmete viel Zeit der Gesangspädagogik: er unterrichtete an einer Theaterschule, arbeitete mit Sängern des Preobraschenski- und des Semjonowski-Regiments und trat dann als Chorsänger und Lehrer für junge Sänger wieder in die Hofsängerkapelle ein. Seine Tätigkeit beschränkt sich

ограничивается. Уже в 1825 году он дает большой концерт в зале Филармонического общества, где выступает в качестве дирижера и певца.

Немалую роль в жизни молодого музыканта сыграли встречи с Глинкой. Первая из них относится к 1827 году. Варламов с радостью принимал участие в исполнении глинкинских сочинений в доме композитора. В автобиографических «Записках» Глинка рассказывает: «В вокальной части помогал мне Варламов, он сам охотно пел... и с искренней готовностью привозил потребное число певчих, для исполнения хоров» (85, 282). Вместе с Глинкой было задумано издание «Музыкального альбома на 1828 год» (сохранилась лишь регистрационная запись о представлении рукописи в цензурный комитет).

Общение с Глинкой не было, к сожалению, продолжительным: вскоре Глинка уехал в Италию, а затем Варламов переехал в Москву. Но эти встречи имели для него большое значение: они явились не только стимулом для собственного творчества, но и способствовали формированию его взглядов на развитие русского искусства, на его самобытную национальную природу, на русскую народную песню.

Расцвет творчества Варламова начинается в 30-е годы. В 1832 году он был приглашен помощником капельмейстера московских императорских театров, где вскоре занял место «композитора музыки». Он сразу вошел в круг московской художественной интеллигенции, сблизился со многими талантливыми ее представителями: актерами М. С. Щепкиным, П. С. Мочаловым, М. Д. Львовою-Синецкой, композиторами А. Н. Верстовским, А. Л. Гурилевым, А. И. Дюбюком, поэтом Н. Г. Цыгановым,

jedoch nicht darauf. Bereits 1825 gibt er ein großes Konzert im Saal der Philharmonischen Gesellschaft, wo er als Dirigent und Sänger auftritt.

Die Begegnungen mit Glinka spielten im Leben des jungen Musikers eine wichtige Rolle. Die erste dieser Begegnungen geht auf das Jahr 1827 zurück. Warlamow nahm mit Freude an der Aufführung von Glinkas Werken im Haus des Komponisten teil. In seinen autobiografischen „Notizen“ berichtet Glinka: „In der Gesangsstimme half mir Warlamow, er selbst sang bereitwillig ... und mit aufrichtiger Bereitschaft brachte er die notwendige Anzahl von Sängern für die Aufführung der Chöre mit“ (85, 282). Gemeinsam mit Glinka konzipierten sie die Veröffentlichung des „Musikalischen Albums für das Jahr 1828“ (nur das Registrierungsprotokoll über die Einreichung des Manuskripts bei der Zensurkommission ist erhalten geblieben).

Leider war die Kommunikation mit Glinka nicht von langer Dauer: Glinka reiste bald nach Italien ab, und dann zog Warlamow nach Moskau. Doch diese Begegnungen waren für ihn von großer Bedeutung: sie waren nicht nur eine Anregung für sein eigenes Schaffen, sondern trugen auch zur Herausbildung seiner Ansichten über die Entwicklung der russischen Kunst, über ihren besonderen nationalen Charakter und über das russische Volkslied bei.

Die Blütezeit von Warlamows Werk beginnt in den 30er Jahren. 1832 wurde er als Assistent des Kapellmeisters der Moskauer Kaiserlichen Theater eingeladen, wo er bald die Stelle des „Komponisten der Musik“ einnahm. Er wurde sofort in den Kreis der Moskauer künstlerischen Intelligenz aufgenommen und stand vielen ihrer talentierten Vertreter nahe: den Schauspielern M. S. Schtschepkin, P. S. Motschalow und M. D. Lwowa-Sinezkaja, die Komponisten A. N. Werstowski, A. L. Guriljow, A. I. Dubuc, der Dichter N. G. Zyganow, die

писателями М. Н. Загоскиным, Н. А. Полевым, певцом А. О. Бантышевым и многими другими.

Окончательно определилось его стремление «писать по-русски» (выражение Глинки), с новой силой пробудилась любовь к народному творчеству.

В начале 30-х годов появляются первые романсы и песни Варламова: «Красный сарафан», «Что отуманилась, зоренька ясная», «Смолкни, пташка канарейка», «Не шумите, ветры буйные», «Ах ты, молодость» и другие. Они сразу же завоевывают успех, нередко распространяются в рукописях еще до их публикации, множатся в виде инструментальных переложений, звучат в спектаклях. В 1833 году выходит в свет «Музыкальный альбом», состоящий из девяти вокальных сочинений композитора (семь сольных и два ансамбля); в 1834—1835 годах Варламов предпринимает издание периодического музыкального журнала «Эолова арфа», куда входили не только его сочинения, но и романсы и фортепианные пьесы других авторов, в первую очередь Глинки. А в 1835 году выходит еще один музыкальный альбом — сборник новых романсов Варламова.

Работая в театре, композитор писал музыку ко многим драматическим спектаклям, ставившимся тогда на сцене. Это существенная страница биографии музыканта. Московский театр, очаг русской художественной культуры, второй университет, как его тогда называли, в лучших своих постановках нес идеалы правды, гражданственности, демократизма. Работа в театре по-своему формировала эстетические взгляды Варламова и одновременно давала развитие новым жанрам его творчества.

Немалое внимание музыкант уделяет исполнительской

Schriftsteller M. N. Sagoskin, N. A. Polew, der Sänger A. O. Bantyschew und viele andere.

Sein Bestreben, „auf Russisch zu schreiben“ (Glinkas Ausdruck), war endlich definiert, und seine Liebe zur Volkskunst wurde mit neuem Elan geweckt.

Anfang der 30er Jahre erschienen Warlamows erste Romanzen und Lieder: „Roter Sarafan“, „Was hast du dich umnebelt, klare Morgenröte“, „Sei still, kleiner Kanarienvogel“, „Rauscht nicht, ihr stürmischen Winde“, „Ach du, Jugend“ und andere. Sie hatten sofort Erfolg, zirkulierten oft schon vor ihrer Veröffentlichung in Manuskripten, vervielfältigten sich in Form von Instrumentalbearbeitungen und erklangen bei Aufführungen. 1833 erschien das „Musikalische Album“ mit neun Vokalwerken des Komponisten (sieben Solowerke und zwei Ensembles); 1834-1835 übernahm Warlamow die Herausgabe der periodischen Musikzeitschrift „Äolsharfe“, die nicht nur seine Werke, sondern auch Romanzen und Klavierstücke anderer Komponisten, vor allem von Glinka, enthielt. Und 1835 wurde ein weiteres Musikalbum, eine Sammlung von Warlamows neuen Romanzen, veröffentlicht.

Der Komponist arbeitete am Theater und schrieb die Musik für zahlreiche dramatische Stücke, die damals auf die Bühne gebracht wurden. Dies ist eine wichtige Seite in der Biographie des Musikers. Das Moskauer Theater, das Herz der russischen Kunstkultur, die zweite Universität, wie es damals genannt wurde, vertrat in seinen besten Inszenierungen die Ideale der Wahrheit, des Bürgersinns und der Demokratie. Die Arbeit am Theater hat Warlamows ästhetische Auffassungen geprägt und gleichzeitig neue Gattungen in seinem Werk hervorgebracht.

Der Musiker widmete sich intensiv der Konzerttätigkeit, sowohl als Dirigent als

деятельности, выступая и как дирижер, и более всего как певец. Довольно скудные сохранившиеся сведения прессы все же позволяют назвать сочинения, которыми дирижировал Варламов в Москве: это Stabat Mater Перголези, увертюры Керубини, Вебера («Волшебный стрелок»), хоры Бортнянского, фрагменты из «Ивана Сусанина» Глинки (ария Антониды, песня Вани).

Ярче всего исполнительское дарование музыканта проявилось в вокальном искусстве. Он обладал сравнительно небольшим, но красивым, мягким по тембру голосом (тенор) и пел на редкость выразительно и задушевно. Варламов захватывал слушателей «своей методю... своим декламированием столько же, сколько пением своих дивных вдохновений, русским горем и русской жизнью пропитанных», он «неподражаемо высказывал свои романсы» (61, 528, 263), — замечал один из его друзей. Программы вокальных варламовских концертов обычно состояли из его собственных романсов и народных песен, которые он пел с редкой искренностью и простотой.

Как и в композиторском творчестве, Варламов-певец был по преимуществу лириком. Придавая большое значение правдивости чувства в пении, он не полагался лишь на «вдохновение свыше», ценил профессиональное мастерство певца и сам прекрасно владел голосом (вспомним занятия с Бортнянским!). Много внимания он уделял работе над поэтическим текстом, заботясь о единстве художественного целого.

Большой известностью Варламов пользовался также как преподаватель пения. В Москве он был педагогом в Театральном училище, Воспитательном доме, давал частные уроки. Его глубокие знания и многолетний педагогический опыт

auch und vor allem als Sänger. Die eher spärlich überlieferten Presseinformationen erlauben es uns dennoch, die Werke zu nennen, die Warlamow in Moskau dirigiert hat: es handelt sich um Pergolesis Stabat Mater, Ouvertüren von Cherubini und Weber (Der Freischütz), Chöre von Bortnjanski und Fragmente aus Glinkas „Iwan Sussanin“ (die Arie der Antonida und Wanjas Lied).

Das darstellerische Talent des Musikers zeigte sich am deutlichsten in der Gesangkunst. Er besaß eine relativ kleine, aber schöne, weich timbrierte Stimme (Tenor) und sang mit seltener Ausdruckskraft und Seelenstärke. Warlamow fesselte die Zuhörer „mit seiner Methode ... mit seiner Rezitation ebenso wie mit dem Gesang seiner wunderbaren, von russischem Kummer und russischem Leben durchdrungenen Inspirationen“, er „drückte seine Romanzen unnachahmlich aus“ (61, 528, 263) - bemerkte einer seiner Freunde. Die Programme von Warlamows Gesangskonzerten bestanden in der Regel aus seinen eigenen Romanzen und Volksliedern, die er mit seltener Aufrichtigkeit und Schlichtheit sang.

Wie bei seiner Arbeit als Komponist war der Sänger Warlamow in erster Linie ein Lyriker. Er legte großen Wert auf die Wahrhaftigkeit des Gefühls beim Singen, verließ sich nicht allein auf die „Inspiration von oben“, schätzte das professionelle Können des Sängers und beherrschte selbst die Stimme ausgezeichnet (man erinnere sich an seinen Unterricht bei Bortnjanski!). Er widmete der Arbeit am poetischen Text große Aufmerksamkeit und achtete auf die Einheit des künstlerischen Ganzen.

Warlamow genoss auch als Gesangslehrer großen Ruhm. In Moskau unterrichtete er an der Theaterschule, am Bildungshaus und erteilte Privatunterricht. Sein profundes Wissen und seine langjährige Unterrichtserfahrung schlugen sich in

нашли отражение в изданной им «Школе пения» (1840). Это была первая в России крупная работа по методике преподавания вокального мастерства. Данная область привлекала внимание не одного лишь Варламова: живой интерес к ней проявлял Глинка, позже — Даргомыжский. Труд Варламова был не только ценным практическим пособием для вокалистов, но и первой попыткой теоретически обобщить основные положения вокальной педагогики. Автор стремился серьезно поставить вопрос о создании русской школы пения, которая, по мнению Варламова, должна отражать национальную самобытность русской музыки. «Школа» состоит из трех частей, где первая посвящена теоретическим вопросам, а вторая и третья содержат упражнения и вокализы.

Последние годы жизни (с 1845 года) Варламов снова проводит в Петербурге: служебные недоразумения вынудили его уйти из московского театра. Войдя в художественную среду Петербурга, он встретил немало единомышленников и почитателей, выступал в концертах, нашел свою аудиторию. Особенно значительным для Варламова оказалось знакомство с Даргомыжским, с которым его сближало многое: интерес к вокальному жанру, городской песенной традиции, к народной песне, цыганскому искусству. Вполне отчетливо прослеживаются точки соприкосновения в музыке обоих композиторов. Особенно ярко обозначились они в жанре романса-монолога, элегии, в тяготении к драматизму. Даргомыжский познакомил Варламова с петербургскими певицами-любительницами — А. Я. Билибиной, П. А. Бартеневой, М. В. Шиловской, которые вскоре стали друзьями

seiner 1840 veröffentlichten „Schule des Gesangs“ nieder. Es war das erste große Werk in Russland über die Methodik des Gesangsunterrichts. Warlamow war nicht der Einzige, der sich für diesen Bereich interessierte: Glinka und später Dargomyschski zeigten reges Interesse daran. Warlamows Werk war nicht nur ein wertvoller praktischer Leitfaden für Vokalistinnen, sondern auch der erste Versuch, die wichtigsten Bestimmungen der Gesangspädagogik theoretisch zu verallgemeinern. Der Autor bemühte sich, ernsthaft die Frage nach der Schaffung einer russischen Gesangsschule zu stellen, die nach Warlamows Meinung die nationale Identität der russischen Musik widerspiegeln sollte. Die „Schule“ besteht aus drei Teilen, wobei der erste Teil den theoretischen Fragen gewidmet ist und der zweite und dritte Teil Übungen und Vokalisationen enthalten. Die letzten Jahre seines Lebens (ab 1845) verbrachte Warlamow wieder in St. Petersburg: offizielle Missverständnisse zwangen ihn, das Moskauer Theater zu verlassen. In der künstlerischen Umgebung von St. Petersburg traf er viele Gleichgesinnte und Bewunderer, trat in Konzerten auf und fand sein Publikum. Von besonderer Bedeutung für Warlamow war die Bekanntschaft mit Dargomyschski, mit dem ihn viele Gemeinsamkeiten verbanden: sein Interesse für die Gattung des Gesangs, die städtische Liedtradition, das Volkslied und die Zigeunerkunst. Die Berührungspunkte in der Musik der beiden Komponisten lassen sich gut nachvollziehen. Besonders ausgeprägt sind sie in der Gattung der monologischen Romanze und der Elegie sowie in ihrer Neigung zum Drama. Dargomyschski machte Warlamow mit Petersburger Amateursängern bekannt - A. J. Bilibina, P. A. Barteneva und M. W. Schilowskaja, die bald zu Freunden des

композитора и прекрасными исполнительницами его сочинений. Не прошла мимо них и Полина Виардо. Она пела в своих концертах романсы Варламова и высоко ценила дарование их автора. Известно участие Варламова в знаменитых панаевских вторниках, его знакомство с художниками и литераторами, посещавшими этот кружок. В литературной среде наиболее близким композитору оставался, по видимому, Аполлон Григорьев, также переехавший тогда из Москвы в Петербург. Талантливый поэт и критик, он сумел тонко проникнуть в сущность варламовской музыки. Своему другу он посвятил два стихотворения: «А. Е. Варламову» и «Звуки».

Однако жизнь музыканта в Петербурге складывалась трудно. Покидая Москву, он надеялся снова устроиться в Придворную певческую капеллу. Но долгое ожидание скромного места учителя было напрасным. Надежды сменялись горькими разочарованиями, а творческие достижения и огромная популярность варламовских сочинений не защищали его от обид со стороны власть имущих. Участие друзей — прежде всего Даргомыжского, Аполлона Григорьева, Бартеневой — не могло спасти композитора от беспросветной, тяжелой нужды. Глубоким отчаянием проникнуты его письма к Бартеневой, написанные незадолго до смерти. Рассказывая ей о тщетных попытках получить работу в капелле, о своих «хождениях по мукам», он писал: «...я погибаю. <...> Если я не получу этого места, то мне ничего не останется, как умереть с голоду с моим семейством» (149, 92).

Варламов скончался от туберкулеза 15 октября 1848 года. Смерть композитора вызвала

Komponisten und hervorragenden Interpreten seiner Werke wurden. Auch Pauline Viardot ging nicht an ihnen vorbei. Sie sang Warlamows Romanzen in ihren Konzerten und schätzte das Talent des Autors sehr. Es ist bekannt, dass Warlamow an den berühmten Panajewa-Dienstagen teilnahm, dass er mit Künstlern und Schriftstellern bekannt war, die diesen Kreis besuchten. Offenbar stand Apollon Grigorjew, der zu dieser Zeit ebenfalls von Moskau nach St. Petersburg gezogen war, dem Komponisten im literarischen Milieu am nächsten. Als begabter Dichter und Kritiker gelang es ihm, subtil in das Wesen von Warlamows Musik einzudringen. Er widmete seinem Freund zwei Gedichte: „A. J. Warlamow“ und „Klänge“.

Das Leben des Musikers in St. Petersburg war jedoch schwierig. Als er Moskau verließ, hoffte er, wieder eine Stelle an der Hofkapelle zu finden. Doch das lange Warten auf einen bescheidenen Lehrauftrag war vergebens. Seine Hoffnungen wurden von bitteren Enttäuschungen abgelöst, und seine schöpferischen Leistungen und die enorme Popularität von Warlamows Kompositionen schützten ihn nicht vor Angriffen der Machthaber. Auch die Mitwirkung von Freunden - vor allem Dargomyschski, Apollon Grigorjew und Bartenewa - konnte den Komponisten nicht aus seiner hoffnungslosen Notlage retten. Seine Briefe an Bartenewa, die er kurz vor seinem Tod schrieb, sind von tiefer Verzweiflung durchdrungen. Er erzählte ihr von seinen vergeblichen Versuchen, eine Stelle in der Kapelle zu bekommen, von seiner „Reise in Agonie“ und schrieb: „... ich gehe zugrunde. <...> Wenn ich diese Stelle nicht bekomme, bleibt mir nichts anderes übrig, als mit meiner Familie zu verhungern“ (149, 92).

Warlamow starb am 15. Oktober 1848 an Tuberkulose. Der Tod des Komponisten löste zahlreiche

многочисленные отзывы в печати. Среди них были и поэтические, и музыкальные отклики. Так, например, Гурилев, используя тему варламовского романса «Соловушка», создал романс «Воспоминание о Варламове» на одноименные стихи Д. Т. Ленского. Появилось коллективное сочинение — фортепианные вариации на тему романса Варламова «Соловьем залетным», среди авторов которых были А. Г. Рубинштейн, А. Гензельт.

В 1851 году вышел в свет «Музыкальный сборник в память А. Е. Варламова», включавший наряду с сочинениями покойного композитора романсы Глинки, Даргомыжского, Рубинштейна, Алябьева, Гурилева и других. Даргомыжский организовал концерты в пользу семьи Варламова. Позже, в конце 50-х годов, журнал «Орел», подчеркивая неистощивую популярность варламовской музыки, писал: «И поныне своды храмов, залы дворцов, арки театров, гостиные вельмож, мансарды чиновников, дощатые потолки убогих хат и широкие поля оглашаются его дивной и задумчивой мелодией» (3, 12).

Основная сфера творчества Варламова — лирика. Пользуясь выражением Асафьева, можно сказать, что то была лирика «простых, естественных помыслов и глубокой человечности» — искусство, отразившее заветные думы и чаяния современников. По своей внутренней сущности оно неотъемлемо связано с духовной атмосферой 1830-х годов, периода последекабристской реакции. Типичные для этой поры сюжеты и образы чаще всего приобретали в музыке Варламова лирическую окраску. Однако

Реакtionen in der Presse aus. Darunter waren sowohl poetische als auch musikalische Reaktionen. So schuf Guriljow unter Verwendung des Themas von Warlamows Romanze „Die Nachtigall“ die Romanze „Erinnerungen an Warlamow“ zu den gleichnamigen Gedichten von D. T. Lenski. Es entstand eine kollektive Komposition - Klaviervariationen über das Thema von Warlamows Romanze „Wie eine Nachtigall auf Besuch“, zu deren Autoren A. G. Rubinstein und A. Henselt gehörten.

1851 wurde eine „Musikalische Sammlung zum Gedenken an A. J. Warlamow“ veröffentlicht, die neben Werken des verstorbenen Komponisten auch Romanzen von Glinka, Dargomyschski, Rubinstein, Aljabjew, Guriljow und anderen enthielt. Dargomyschski organisierte Konzerte zu Gunsten der Familie von Warlamow. Später, in den späten 50er Jahren, schrieb die Zeitschrift „Der Adler“ über die ungebrochene Popularität von Warlamows Musik: „Noch heute erklingen in den Gewölben der Kirchen, in den Sälen der Paläste, in den Gewölben der Theater, in den Salons der Adligen, auf den Dachböden der Beamten, auf den Dielen der armseligen Hütten und auf den weiten Feldern seine wunderbare und gefühlvolle Melodie“ (3, 12).

Der Hauptbereich von Warlamows Werk ist die Lyrik. Um es mit Assafjews Worten auszudrücken, können wir sagen, dass es sich um eine Lyrik „einfacher, natürlicher Gedanken und tiefer Menschlichkeit“ handelt - eine Kunst, die die gehegten Gedanken und Bestrebungen seiner Zeitgenossen widerspiegelt. In ihrem inneren Wesen ist sie untrennbar mit der geistigen Atmosphäre der 1830er Jahre verbunden, der Zeit der postdekabristischen Reaktion. In Warlamows Musik nahmen die für diese Zeit typischen Handlungen und Bilder meist ein lyrisches Kolorit an. Der Inhalt

содержание его романсов не ограничивалось только рамками лирических сюжетов: муза Варламова чутко отзывалась на героико-патриотические мотивы; ей не были чужды темы искусства, приходы, иногда философских размышлений. Пусть многое высказывалось им в простой, непритязательной форме. Но уже самый выбор поэтических текстов глубоко показателен. Здесь и мятежный «Парус» Лермонтова, и насыщенные гражданскими мотивами стихотворения И. И. Козлова («Не бил барабан перед смутным полком»), А. Н. Плещеева («Листья шумели уныло»), П. Г. Ободовского («Песнь грека»). Как и в романсах Алябьева, патриотическая тематика творчества Варламова нередко связывалась у него с темой изгнания, разлуки, мечты о свободе. И в этом смысле искусство Варламова полностью отразило психологическую настроенность своей эпохи, которая была «согрета дыханием романтизма» (285, 24). Отсюда и романтическая устремленность, страстность, эмоциональная открытость варламовской лирики, наполненной живым чувством рвущейся к свету вольнолюбивой души.

При этом романтическая патетика неизменно обретает у Варламова ярко национальный отпечаток. Истоки этого явления пронизательно определил современник композитора Аполлон Григорьев: «Романтизм и притом наш, русский, в наши самобытные формы выработавшийся и отлившийся романтизм, был не простым литературным, а *жизненным явлением* (курсив мой. — Н. Л.), целую эпохой морального развития, эпохой, имевшей свой особенный цвет... Пусть романтическое веяние пришло извне, от западной жизни и западных литератур, оно нашло в русской натуре почву, готовую к его восприятию...» (99, 138). Характерные

seiner Romanzen war jedoch nicht auf lyrische Themen beschränkt: Warlamows Muse war empfänglich für heroische und patriotische Motive; Themen der Kunst, der Natur und manchmal auch philosophische Überlegungen waren ihr nicht fremd. Vieles drückte er in einer einfachen, bescheidenen Form aus. Aber schon die Wahl der poetischen Texte ist sehr aufschlussreich. Hier und rebellisch „Segel“ von Lermontow, und gesättigt mit bürgerlichen Motiven Gedichte von I. I. Koslow („Die Trommel schlug nicht vor dem unruhigen Regiment“), A. N. Pleschtschejew („Die Blätter murmelten düster“), P. G. Obodowski („Lied des Griechen“). Wie in Aljabjews Romanzen war das patriotische Thema in Warlamows Werk oft mit dem Thema des Exils, der Trennung und des Traums von Freiheit verbunden. In diesem Sinne spiegelte Warlamows Kunst die psychologische Stimmung seiner Epoche wider, die „vom Atem der Romantik erwärmt wurde“ (285, 24). Daher die romantische Sehnsucht, die Leidenschaft und die emotionale Offenheit von Warlamows Lyrik, die von dem lebendigen Gefühl einer freiheitsliebenden Seele erfüllt ist, die sich nach dem Licht sehnt.

Zugleich trägt Warlamows romantische Pathetik stets ein deutlich nationales Gepräge. Die Ursprünge dieses Phänomens wurden von Apollon Grigorjow, einem Zeitgenossen des Komponisten, scharfsinnig definiert: „Die Romantik, und mehr noch unsere russische Romantik, die sich entwickelte und sich zu unseren ursprünglichen Mustern formte, war kein einfaches *literarisches Phänomen*, sondern ein vitales Phänomen (Kursivschrift von mir - N. L.), eine ganze Epoche der moralischen Entwicklung, eine Epoche, die ihre eigene besondere Farbe hatte...“. Wenn die romantische Strömung von außen kam, aus dem westlichen Leben und den westlichen Literaturen, so fand sie in der

для русской поэзии романтические темы разочарования, обреченности, конфликт мечты и действительности, «досада тайная обманутых надежд», настроения щемящей тоски неотделимы от варламовского творчества. Чутко уловив главное в музыке Варламова, Аполлон Григорьев писал в стихотворении, ему посвященном:

Да, это так: я слышал в них,
В твоих напевах безотрадных,
Тоску надежд безумно жадных

И память радостей былых.

Тема природы широко входит в творчество композитора, она неотделима от его лирики и раскрывается во множестве романсов. Иногда картины природы даны как фон, оттеняющий переживания героя («Горные вершины», «Листья шумели уныло», «Две звезды», «Знаю я, что ты, малютка», «На небо взглянул я» и другие), иногда же, реже, пейзаж приобретает самостоятельное значение. Таковы романсы «Я люблю смотреть в ясну ноченьку» или «Море», последний из которых можно назвать прототипом одноименного романса Бородина. Образы природы либо создают контраст, либо созвучны настроению героя и тогда являются почвой для раскрытия психологического содержания. Показателен, например, трагический романс «Листья шумели уныло», где образ пустынного кладбища усиливает впечатление от картины тайных похорон в ночную пору; или романс «На небо взглянул я» (перевод Плещеева из Анри Блаза),

russischen Natur einen Boden, der für ihre Wahrnehmung bereit war ...“ (99, 138). Die für die russische Poesie charakteristischen romantischen Themen der Enttäuschung, des Untergangs, des Konflikts zwischen Traum und Wirklichkeit, „das heimliche Ärgernis der getäuschten Hoffnungen“ und die Stimmungen der drückenden Sehnsucht sind untrennbar mit Warlamows Werk verbunden. Apollon Grigorjow hat in einem ihm gewidmeten Gedicht das Wesentliche in Warlamows Musik einfühlsam erfasst:

Ja, es stimmt: in ihnen habe ich gehört,
In deinen klagenden Gesängen,
Die Sehnsucht nach unerfüllten Hoffnungen
Und die Erinnerung an vergangene Freuden.

Das Thema der Natur ist im Werk des Komponisten weit verbreitet, es ist untrennbar mit seinen Texten verbunden und taucht in vielen Romanzen auf. Manchmal dienen die Bilder der Natur als Kulisse, um die Gefühle des Helden zu untermalen („Berggipfel“, „Die Blätter waren laut und dumpf“, „Zwei Sterne“, „Ich kenne dich, Kleines“, „Ich sah den Himmel an“ und andere); manchmal, seltener, nimmt die Landschaft eine eigenständige Bedeutung an. So in den Romanzen „Ich liebe es, die klare Nacht zu betrachten“ und „Das Meer“, die als Prototyp der gleichnamigen Romanze von Borodin gelten kann. Die Bilder der Natur bilden entweder einen Kontrast oder stimmen mit der Stimmung des Helden überein und bilden dann den Boden für die Offenlegung des psychologischen Inhalts. So zum Beispiel in der tragischen Romanze „Die Blätter rauschten trist“, wo das Bild eines verlassenem Friedhofs den Eindruck einer heimlichen nächtlichen Beerdigung verstärkt, oder in der Romanze „Ich schaute zum Himmel“ (Pleschtschejew's Übersetzung von Henri Blaze de Bury), wo die

где психологическая трактовка содержания неотделима от выразительных пейзажных деталей.

В ряде романсов Варламова привлекает тема искусства, судьбы поэта. Среди них — «Мечта об Италии» (слова Н. И. Куликова), «Поэт» (слова И. Бачманова), «Внутренняя музыка» (слова Н. П. Огарева), «Менестрель». Преобладающие сюжетные мотивы — о радости вдохновения, счастливым светлом даре певца — в романсе «Менестрель» приобретают гражданский смысл:

Порою, при виде греха и позора,

Я праведным гневом вскиплю,
вдохновлюсь,—
И в песне им брошу я слово укора...

Особый интерес среди сочинений этого плана представляет песня «Забудешь горе, пой». Она написана на стихотворение П. Н. Чебышева, являющееся одним из ранних в России переводов песен Беранже. В этой песне о несчастном, униженном певце мотивы социально-обличительные проступают весьма отчетливо. Возможно, что в этот поздний романс Варламов вкладывал автобиографический подтекст:

В меня метали грязью
С блестящих колесниц;
Насмешливой приязнью
С надутых барских лиц;
Обид и притеснений
Задавлен был горой...
«Пой, пой,— шепнул мне гений,—
Забудешь горе,—пой!»

psychologische Interpretation des Inhalts untrennbar mit den ausdrucksvollen Landschaftsdetails verbunden ist.

In einer Reihe von Romanzen beschäftigt sich Warlamow mit dem Thema der Kunst und dem Schicksal des Dichters. Dazu gehören „Traum von Italien“ (Text von N. I. Kulikow), „Dichter“ (Text von I. Bachmanow), „Innere Musik“ (Text von N. P. Ogarew) und „Minnesänger“. Die vorherrschenden Handlungsmotive - über die Freude an der Inspiration, die glückliche Lichtgabe des Sängers - erhalten in der Romanze „Minnesänger“ eine bürgerliche Bedeutung:

Manchmal, beim Anblick von Sünde und Schande,
Entfacht sich in mir gerechter Zorn, ich werde inspiriert,
Und in einem Lied werfe ich ihnen ein Wort des Tadels zu...

Von besonderem Interesse unter den Kompositionen dieses Plans ist das Lied „Vergiss deinen Kummer, sing“. Es wurde auf ein Gedicht von P. N. Tschebyschow geschrieben, eine der frühesten russischen Übersetzungen von Bérangers Liedern. In diesem Lied über eine unglückliche, gedemütigte Sängerin kommen die Motive des Sozialen und der Denunziation sehr deutlich zum Ausdruck. Es ist möglich, dass Warlamow diese späte Romanze mit autobiografischen Zügen versehen hat:

Mit Schlamm bewarfen sie mich
Von ihren glänzenden Kutschen,
Mit spöttischem Wohlwollen
Von ihren aufgeblähten Gesichtern;
Von Beleidigungen und Unterdrückung
War ich erdrückt von einem Berg...
„Sing, sing, - flüsterte mir der Genius zu,
Vergiss das Leid, - sing!“

Man beachte, dass Warlamows Berufung auf die Poesie von Béranger

Заметим, что обращение Варламова к поэзии Беранже предшествовало созданию известных сатирических песен Даргомыжского.

Тематика варламовских романсов, созвучная современной литературе и подсказанная самой жизнью, не прошла бесследно для развития вокальной лирики второй половины XIX века: многие темы и образы, волновавшие воображение композитора, были чутко восприняты и подхвачены последующим поколением русских музыкантов.

Варламовым написано около 200 романсов и песен (включая ансамбли); из них только в сольных произведениях использованы тексты более 40 поэтов².

² Несколько романсов («Грусть», «Одиночество», «Напоминание») Варламов написал на собственный текст.

На протяжении его творческого пути в сферу внимания композитора входил очень широкий пласт русской поэзии первой половины XIX века в ее различных стилях и направлениях. Наряду с Пушкиным, Лермонтовым, Жуковским, Дельвигом здесь присутствуют А. В. Кольцов, Н. Г. Цыганов, А. И. Полежаев, А. В. Тимофеев, Н. П. Огарев, А. А. Фет, М. Л. Михайлов; встречаются и переводы стихотворений Гёте, Гейне, Беранже. При всем разнообразии имен, нельзя не заметить, что Варламов открыл для русской музыки многих выдающихся поэтов своего времени — Кольцова, поэта-революционера Михайлова, Плещеева, Фета. Одним из первых наряду с Даргомыжским обратился он к Лермонтову.

Варламовские романсы теснейшим образом связаны с жанром «русской

der Entstehung der berühmten satirischen Lieder von Dargomyschski vorausging.

Das Thema der Romanzen Warlamows, das mit der zeitgenössischen Literatur im Einklang steht und vom Leben selbst angeregt wird, ging an der Entwicklung der Vokallyrik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht spurlos vorbei: viele Themen und Bilder, die die Phantasie des Komponisten anregten, wurden von der nächsten Generation russischer Musiker sensibel wahrgenommen und aufgegriffen.

Warlamow schrieb etwa 200 Romanzen und Lieder (einschließlich Ensembles), von denen er Texte von mehr als 40 Dichtern allein in seinen Solowerken verwendete².

² Warlamow schrieb mehrere Romanzen („Traurigkeit“, „Einsamkeit“, „Erinnerung“) zu seinem eigenen Text.

Während seiner gesamten Schaffenszeit umfasste der Wirkungskreis des Komponisten eine sehr breite Schicht der russischen Dichtung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ihren verschiedenen Stilen und Richtungen. Neben Puschkin, Lermontow, Schukowski und Delwig finden sich A. W. Kolzow, N. G. Ziganow, A. I. Poleschajew, A. W. Timofejew, N. P. Ogarew, A. A. Fet und M. L. Michailow; hinzu kommen Übersetzungen von Gedichten von Goethe, Heine und Beranger. Bei all der Vielfalt der Namen ist nicht zu übersehen, dass Warlamow viele herausragende Dichter seiner Zeit für die russische Musik öffnete - Kolzow, den revolutionären Dichter Michailow, Pleschtschejew, Fet. Zusammen mit Dargomyschski war er einer der ersten, die sich Lermontow zuwandten.

Warlamows Romanzen sind eng mit dem Genre des „Russischen Liedes“ in der Poesie verbunden. Daher seine

песни» в поэзии. Отсюда его внимание к характерным представителям этого жанра — А. Ф. Мерзлякову, Дельвигу, Кольцову, в чьем творчестве народный элемент раскрылся наиболее ярко. Особенно его привлекали стихи Цыганова (пятая часть его небольшого известного нам наследия была «озвучена» Варламовым). Но показательны не только поэтические источники: глубокая народность творчества Варламова проявлялась и в музыкальном языке, и в тематике, и в образном строе его песен.

Приверженность композитора к народной песне сохранялась всю жизнь и сказывалась во всем. Даже в детские годы в репертуар скрипача-самоучки прежде всего вошли народные мелодии. Позже, выступая в концертах как певец, он постоянно включал в программу народные песни, а в педагогике мечтал создать русскую школу пения, которая была бы основана на постижении мелодики и исполнительских принципов народных песен. Еще в начале своей композиторской деятельности, в ответе рецензенту «Молвы» по поводу песни Фионы «Не шумите, ветры буйные» (из пьесы А. А. Шаховского «Рославлев»), Варламов четко определил в этом отношении свои эстетические позиции: «Мотив моей песни несколько не заимствован из народного ее напева и собственно принадлежит мне, *а я очень рад, что умел его сделать народным*» (63; курсив мой.— Я. Л.). Определяя сущность музыкального искусства, он связывает это понятие с народной национальной основой: «Музыке нужна душа, а у русского она есть, доказательство — наши народные песни» (64, 493).

Показательно также участие Варламова в собирании образцов

Aufmerksamkeit für die charakteristischen Vertreter dieses Genres - A. F. Mersljakow, Delwig und Kolzow, in deren Werk das volkstümliche Element am deutlichsten zum Vorschein kam. Besonders angetan war er von den Gedichten Zyganows (ein Fünftel seines kleinen bekannten Erbes wurde von Warlamow „vertont“). Aber nicht nur die poetischen Quellen sind von Bedeutung: die tiefe Volkstümlichkeit von Warlamows Werk zeigt sich auch in der musikalischen Sprache, den Themen und der Bildsprache seiner Lieder.

Die Verbundenheit des Komponisten mit dem Volkslied blieb sein ganzes Leben lang bestehen und spiegelte sich in allem wider. Schon in seiner Kindheit gehörten zum Repertoire des autodidaktischen Geigers vor allem Volksmelodien. Später, als er in Konzerten als Sänger auftrat, nahm er ständig Volkslieder in sein Programm auf, und in der Pädagogik träumte er davon, eine russische Gesangsschule zu gründen, die auf dem Verständnis der Melodie und den Vortragsprinzipien der Volkslieder beruhen sollte. Schon zu Beginn seiner Karriere als Komponist, in seiner Antwort an einen Rezensenten der „Gerüchte“ über Fionas Lied „Rauscht nicht, ihr stürmischen Winde“ (aus A. A. Schachowskis Theaterstück „Roslawlew“), definierte Warlamow klar seine ästhetische Position in dieser Hinsicht: „Das Motiv meines Liedes ist in keiner Weise seiner Volksmelodie entlehnt und gehört eigentlich mir, *und ich bin sehr froh, dass es mir gelungen ist, es volkstümlich zu machen*“ (63; kursiv von mir - J. L.). Indem er das Wesen der musikalischen Kunst definiert, verbindet er diesen Begriff mit der nationalen volkstümlichen Basis: „Musik braucht eine Seele, und die hat der Russe, der Beweis sind unsere Volkslieder“ (64, 493).

Bezeichnend ist auch die Beteiligung Warlamows am Sammeln von Folkloreproben. Der Komponist gab die

фольклора. Тексты двух исторических песен о взятии Иваном Грозным Казани композитор передал в собрание П. В. Киреевского.

Особенно же значительна работа Варламова в последние годы его жизни над сборником «Русский певец» (1846). В этом издании им было задумано — впервые в таких масштабах — большое собрание песен различных славянских народов: русских, украинских, польских, богемских (то есть чешских), сербских и других. В первом выпуске предполагалось дать сто русских и украинских образцов. В соответствии со структурой сборника вслед за каждой обработкой песни для голоса и фортепиано были помещены фортепианные вариации на ту же тему. Вариации сочинял В. Кажинский — польский музыкант, дирижер петербургского Александринского театра. Полностью осуществить задуманное Варламову не удалось: было опубликовано всего 43 песенных обработки. И все же они представляют немалый интерес как типичное явление своей эпохи, отражающее общую характерную тенденцию русской фольклористики того времени.

Продолжая традицию предшествующих собраний Рупина, Кашина, Алябьева, труд Варламова отмечен общими с ними свойствами — опорой на городскую песню и своим практическим назначением: песни для голоса с сопровождением фортепиано предназначались для исполнения в домашнем быту.

Эстетические позиции Варламова и его конкретные задачи в «Русском певце» становятся особенно отчетливы, если вспомнить работу его единомышленника и друга Аполлона Григорьева «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны» (101).

Texte zweier historischer Lieder über die Eroberung von Kasan durch Iwan den Schrecklichen in die Sammlung von P. W. Kirejewski.

Von besonderer Bedeutung ist Warlamows Arbeit in den letzten Jahren seines Lebens an der Sammlung „Russische Sänger“ (1846). In dieser Ausgabe konzipierte er - zum ersten Mal in einem solchen Umfang - eine große Sammlung von Liedern verschiedener slawischer Völker: russische, ukrainische, polnische, böhmische (d.h. tschechische), serbische und andere. In der ersten Ausgabe sollten einhundert russische und ukrainische Beispiele enthalten sein. Entsprechend dem Aufbau der Sammlung folgten auf jede Bearbeitung eines Liedes für Gesang und Klavier Klaviervariationen über dasselbe Thema. Die Variationen wurden von W. Kaschinski, einem polnischen Musiker und Dirigenten des Alexandria-Theaters in St. Petersburg, komponiert. Warlamow gelang es nicht, seine Pläne vollständig zu verwirklichen: nur 43 Liedbearbeitungen wurden veröffentlicht. Dennoch sind sie als typisches Phänomen ihrer Zeit von großem Interesse und spiegeln die allgemeine charakteristische Tendenz der russischen Folkloristik jener Zeit wider.

Warlamows Werk steht in der Tradition der vorangegangenen Sammlungen von Rupin, Kaschin und Aljabjew und weist gemeinsame Merkmale mit ihnen auf - den Rückgriff auf den städtischen Gesang und den praktischen Zweck: die Lieder für Gesang mit Klavierbegleitung waren für den häuslichen Gebrauch bestimmt.

Warlamows ästhetische Positionen und seine spezifischen Aufgaben in „Der russische Sänger“ werden besonders deutlich, wenn wir uns an das Werk seines gleichgesinnten Freundes Apollon Grigorjow, „Russische Volkslieder von ihrer poetischen und musikalischen Seite“ (101), erinnern. Die Positionen des Kritikers und des

Позиции критика и композитора аналогичны. Григорьев, считая целесообразной запись всех песенных вариантов, главное видит не в их «археологическом» изучении, а в познании живого бытования песни. При этом критик подчеркивал необходимость внимания к тексту, ибо он вместе с музыкой составляет единое целое. Эти же принципы исповедовал и Варламов. «Каждая эпоха... выдвигала свой метод приближения к „настоящей песне“», — писал Б. В. Асафьев (27, 109). И в этом смысле варламовская позиция была по-своему прогрессивной. А отдельные приемы композитора, как мы покажем ниже, приближали его обработки, лежащие в русле городской песни, к крестьянской традиции.

Песни, избранные Варламовым для обработок, не были новыми: они публиковались и в более ранних, и в современных ему сборниках (33 песни аналогичны песням у Прача, 35 — у Кашина, 5 — у Рупина).

Показателен жанровый отбор. Значительно преобладают протяжные и полупротяжные, по систематизации Кашина, песни (32 из общего числа 49)³.

³ 43 обработки вошли в сборник «Русский певец», 6 публиковались в других изданиях.

Композитор выдающегося мелодического дарования, Варламов интересовался прежде всего песнями мелодически богатыми. В свой сборник он вводит и 5 украинских песен, что отвечало как устоявшейся традиции (сборники Трутовского и Львова — Прача, Алябьева), так и его собственному замыслу антологии

Компонистов. Grigorjow, der es für sinnvoll hält, alle Liedvarianten aufzuzeichnen, sieht die Hauptsache nicht in ihrer „archäologischen“ Erforschung, sondern in der Kenntnis des lebendigen Lebens eines Liedes. Gleichzeitig betonte der Kritiker die Notwendigkeit, dem Text Aufmerksamkeit zu schenken, da er zusammen mit der Musik ein einheitliches Ganzes bildet. Warlamow vertrat die gleichen Grundsätze. „Jede Epoche ... hat ihre eigene Methode der Annäherung an das ‚wahre Lied‘ entwickelt“, schrieb B. W. Assafjew (27, 109). Und in diesem Sinne war Warlamows Position auf ihre eigene Weise fortschrittlich. Wie wir weiter unten zeigen werden, brachten die individuellen Techniken des Komponisten seine Bearbeitungen von städtischen Liedern näher an die bäuerliche Tradition.

Die Lieder, die Warlamow für seine Bearbeitungen auswählte, waren nicht neu: sie waren bereits in früheren und zeitgenössischen Sammlungen veröffentlicht worden (33 Lieder ähneln denen von Pratsch, 35 denen von Kaschin und 5 denen von Rupin).

Die Auswahl der Genres ist bezeichnend. Ausgedehnte und halbausgedehnte Lieder überwiegen nach Kaschins Systematisierung deutlich (32 von insgesamt 49)³.

³ 43 Bearbeitungen wurden in die Sammlung „Der russische Sänger“ aufgenommen, 6 wurden in anderen Editionen veröffentlicht.

Als Komponist mit herausragendem melodischem Talent war Warlamow vor allem an melodisch reichen Liedern interessiert. In seine Sammlung nahm er fünf ukrainische Lieder auf, was sowohl der etablierten Tradition (die Sammlungen von Trutowski, Lwow-Pratsch und Aljabjew) als auch seiner eigenen Idee einer Anthologie von Liedern aus verschiedenen Nationen

песен различных народов. Показательно также преобладание лирических песен: аналогичные им сюжеты постоянно встречаются и в оригинальных сочинениях композитора.

Что же характерно для обработок Варламова, его трактовки песен, заимствованных из других сборников?

Многое определялось здесь складом композиторского мышления Варламова и его знанием певческого искусства. Изменения касались прежде всего мелодики, которой он стремился придать большую напевность, гибкость, импровизационность, более естественную вокализацию. В рамках городской традиции он усиливал, как бы возрождал важные черты крестьянской песни, видя в этом необходимое условие «чистоты напевов». Достаточно сравнить, как излагаются одни и те же образцы протяжных и плясовых песен в различных сборниках (примеры 55а, б; 56а, б).

Усилена и вариантность развития — черта, характерная для крестьянской песни. Это касается и мелодики, а иногда даже и структуры. Принцип вариантного развития у Варламова значительно более ярко выражен, чем у Прача или Кашина, в таких обработках, как «Молодка молодая», «Ты детинушка, сиротинушка», «Как доселе у нас, братцы», «Не одна во поле дороженька», «Ах ты, молодость».

Что касается ладогармонической стороны, то она целиком связана у Варламова с нормами городской песни, с ее гомофонногармоническим стилем. Но тонально-гармоническую сферу Варламов по-своему обогащает. Например, в песне «Вспомни, вспомни, моя любезная» в отличие от кашинской, однотональной редакции он вводит контраст тональностей соль минор — си-

entsprach. Die Vorherrschaft der lyrischen Lieder ist ebenfalls bezeichnend: ähnliche Themen finden sich immer wieder in den Originalwerken des Komponisten.

Was ist charakteristisch für Warlamows Arrangements, seine Interpretation von Liedern, die aus anderen Sammlungen stammen?

Vieles war hier von Warlamows kompositorischem Denken und seiner Kenntnis der Gesangkunst bestimmt. Die Veränderungen betrafen vor allem die Melodie, der er mehr Melodie, Flexibilität, Improvisation und eine natürlichere Vokalisierung verleihen wollte. Im Rahmen der städtischen Tradition stärkte er gleichsam wichtige Merkmale des bäuerlichen Gesangs und sah darin eine notwendige Voraussetzung für die „Reinheit der Melodien“. Man braucht nur zu vergleichen, wie dieselben Beispiele von Lang- und Tanzliedern in verschiedenen Sammlungen präsentiert werden (Beispiele 55a, b; 56a, b).

Auch die Variantenbildung, ein charakteristisches Merkmal der bäuerlichen Lieder, wird verstärkt. Dies gilt für die Melodie und manchmal sogar für die Struktur. Warlamows Prinzip der Variantenentwicklung ist in Arrangements wie „Junge Frau, eine junge“, „Du, kleines Waisenkind“, „Wie bisher bei uns, Brüder“, „Es gibt nicht nur einen Weg im Feld“ und „Ach du, Jugend“ viel ausgeprägter als bei Pratsch oder Kaschin.

Was die harmonische Seite betrifft, so ist sie bei Warlamow ganz mit den Normen des städtischen Liedes verbunden, mit seinem homophon-harmonischen Stil. Aber Warlamow bereichert die tonal-harmonische Sphäre auf seine eigene Weise. Zum Beispiel führt er im Lied „Erinnere dich, erinnere dich, mein Liebster“ im Gegensatz zu Kaschins einstimmiger Version einen Kontrast zwischen den Tonalitäten g-Moll und B-Dur ein; im

бемоль мажор; в песне «Уж жарко в тереме» — отклонение в тональность VI ступени, в песне «Не белы снеги» дает модуляцию из соль мажора в ля минор. Излюбленный варламовский прием — обогащение субдоминантовой сферы. Он любит, в частности, применять септаккорд II ступени, вводит двойную доминанту, а иногда заменяет доминантовую функцию субдоминантовой (песня «Ах ты, душенька» у Варламова и Кашина). Можно указать и на аккорд альтерированной двойной доминанты («Ах ты, ноченька»).

С особенностями городской музыкальной культуры связаны в варламовских обработках большая интенсивность гармонических смей, ускорение темпа, активизация ритма. Композиторские приемы Варламова сказались в создании более самостоятельного, разнообразного фортепианного аккомпанемента. Его фактура очень близка к аккомпанементу бытового романса той поры, в частности романсам самого Варламова (см., например, песни «Ах, со вечера порошица», «Чем тебя я огорчила»).

Характерны и принципы варламовской подтекстовки. Словесный текст, как и музыкальный, не был для композитора неизменным: он вносил в него свою правку, чаще всего незначительную, но смысл и направленность ее очевидны. Он явно стремился к большей упорядоченности акцентов, к совпадению их в стихе и музыке, а также к более активному развитию поэтического сюжета. Иногда же он чутко воспроизводит и подчеркивает приемы, идущие от крестьянской песни (обрыв слов, внутрислоговая распевность).

Lied „Es ist heiß im Terem“ führt er eine Abweichung zur Tonalität der Stufe VI ein; im Lied „Der Schnee ist nicht weiß“ moduliert er von G-Dur nach a-Moll. Warlamows Lieblingstechnik ist die Anreicherung des Subdominantenbereichs. Er verwendet insbesondere gerne einen Septakkord in der zweiten Stufe, führt eine Doppeldominante ein und ersetzt manchmal die Dominante durch eine Subdominante (das Lied „Ach du, Geliebte“ von Warlamow und Kaschin). Man kann auch auf den Akkord einer alterierten Doppeldominante verweisen („Ach du, schöne Nacht“).

In Warlamows Bearbeitungen sind die Besonderheiten der städtischen Musikkultur mit einer größeren Intensität der harmonischen Melodien, einer Beschleunigung des Tempos und einer Intensivierung des Rhythmus verbunden. Warlamows kompositorische Methoden spiegeln sich in der Schaffung einer eigenständigeren und abwechslungsreicheren Klavierbegleitung wider. Deren Struktur kommt der Begleitung häuslicher Romanzen jener Zeit sehr nahe, insbesondere Warlamows eigenen Romanzen (siehe z. B. die Lieder „Ach, am Abend fiel der Pulverschnee“ und „Warum habe ich dich betrübt“).

Die Prinzipien von Warlamows Subtextualisierung sind ebenfalls charakteristisch. Wie der musikalische Text war auch der Verstehtext für den Komponisten nicht unveränderlich: er nahm seine eigenen, meist geringfügigen Änderungen vor, deren Sinn und Richtung jedoch offensichtlich sind. Er strebte eindeutig nach einer größeren Ordnung der Akzente, nach ihrem Zusammenfallen in Vers und Musik und nach einer aktiveren Entwicklung der poetischen Handlung. Manchmal übernimmt und betont er sensible Techniken, die aus dem bäuerlichen Gesang stammen (Wortpausen, intrasyllabischer Gesang).

Свободные обработки песен у Варламова свидетельствовали о процессе сближения песни и романса, о «романсизации» песни. Традиции городской музыкальной культуры стилистически были для него определяющими. Но вместе с тем некоторые особенности крестьянской песенной традиции им несомненно воссоздавались — более всего в области мелодической, и это было показательно для данного этапа освоения народной песни.

Второй аспект проблемы «Варламов и народная песня» связан с собственным композиторским творчеством. Обратимся прежде всего к жанру «русских песен», как наиболее наглядно выявляющему народно-песенные параллели.

Музыкальный язык Варламова формировался как сложный комплекс приемов, идущих от русской песни и от романса, причем влияние первой было неоднозначно, ибо опиралось и на городскую, и на крестьянскую традицию. Рассмотрим мелодику «русских песен» Варламова, для которых она явилась самым важным из выразительных средств. Ей присуща распевность, широта диапазона, постепенность развертывания. Отдельные мелодические приемы непосредственно восходят к народной песне. Один из них — особое значение квинты лада. Проявляется это различно: в подчеркивании хода от доминанты к тонике; в опевании квинты; в квинтовом объеме начальной мелодической ячейки (как, например, в песне «Ах, прошли, прошли») и, наконец, в излюбленном Варламовым нисходящем народном обороте, возникающем чаще всего в каденциях (см. конец примера 57).

Среди мелодических оборотов можно назвать еще характерную попевку из нисходящей кварты и восходящей квинты (см. т. 1—2

Warlamows freie Bearbeitungen von Liedern zeugten vom Prozess der Annäherung von Lied und Romantik, von der „Romanzinierung“ des Liedes. Die Traditionen der städtischen Musikkultur waren für ihn stilbildend. Gleichzeitig griff er aber zweifellos einige Merkmale der bäuerlichen Liedtradition auf, vor allem im Bereich der Melodie, was für diese Phase der Entwicklung des Volksliedes bezeichnend ist.

Der zweite Aspekt des Problems „Warlamow und das Volkslied“ bezieht sich auf das eigene Werk des Komponisten. Wenden wir uns zunächst der Gattung der „Russischen Lieder“ zu, da sie am deutlichsten volksliedhafte Parallelen aufweist.

Warlamows musikalische Sprache ist ein komplexes Gefüge aus Techniken, die sich aus dem russischen Lied und der Romantik ableiten, wobei der Einfluss der ersteren zweideutig ist, da sie sowohl auf städtischer als auch auf bäuerlicher Tradition beruht. Betrachten wir die Melodie von Warlamows „Russischen Liedern“, für die sie das wichtigste Ausdrucksmittel war. Sie zeichnet sich durch den Gesang, den weiten Tonumfang und den allmählichen Einsatz aus. Bestimmte melodische Techniken sind direkt vom Volkslied abgeleitet. Eine davon ist die besondere Bedeutung der Quinte der Tonart. Diese manifestiert sich auf verschiedene Weise: in der Betonung des Übergangs von der Dominante zur Tonika, im Gesang der Quinte, im Quintvolumen der anfänglichen melodischen Zelle (wie z. B. im Lied „Ah, vergangen, vergangen“) und schließlich in der von Warlamow bevorzugten absteigenden volkstümlichen Wendung, die am häufigsten in Kadenzen auftritt (siehe das Ende von Beispiel 57).

Zu den melodischen Wendungen gehören auch der charakteristische Gesang der absteigenden Quarte und der aufsteigenden Quinte (siehe Takte

примера 57) и особенно секстовую попевку, чаще всего состоящую из восходящей сексты с последующим нисходящим ее заполнением.

Весьма важную роль играют принципы мелодического развития, также во многом заимствованные композитором из народной песни. Один из них — постепенное, плавное завоевание диапазона. Наглядным примером может служить протяжная песня «Ах ты, время, времечко» на слова Цыганова. Она является первой частью двухчастного цикла, достаточно традиционного для того времени, состоящего из медленной протяжной и быстрой плясовой песен. Для второй из них — «Что мне жить и тужить» — композитор использовал народный текст⁴.

⁴ Такие же циклы встречаются и в варламовских обработках народных песен, иногда написанных в концертном стиле («Не одна во поле дороженька» и «Не будите меня, молоду»).

В песне «Ах ты, время, времечко» кульминация достигается медленно, через ряд волн. В каждой из них вариантно развивается характерный рисунок скачка с заполнением и происходит закрепление местной мелодической вершины (ми, фа, соль и кульминационное ля) (пример 57).

Отмечая плавность варламовской мелодики, Асафьев подчеркивал: «...ни одного тона, брошенного на произвол; мелодия цепляется плавными звеньями — интервалами так, что слух всегда ощущает рельефность и пластичность в этом связном, но не связанном движении голоса» (20, 83).

Вариантный метод очень ярко раскрывается и во всемирно известной песне «Красный сарафан» (слова Цыганова). И вероятно, секрет

1-2 von Beispiel 57) und vor allem der Sextengesang, der meist aus einer aufsteigenden Sexte gefolgt von einer absteigenden Sexte besteht.

Die Prinzipien der melodischen Entwicklung, die der Komponist ebenfalls weitgehend dem Volkslied entlehnt hat, spielen eine sehr wichtige Rolle. Eines davon ist die allmähliche, sanfte Eroberung des Tonumfangs. Ein gutes Beispiel dafür ist das lange Lied „Ach du, Zeit, kleine Zeit“ auf einen Text von Zyganow. Es ist der erste Teil eines zweiteiligen, für die damalige Zeit recht traditionellen Zyklus, der aus langsamen langen und schnellen Tanzliedern besteht. Für das zweite dieser Lieder – „Warum soll ich leben und mich ärgern“ - verwendete der Komponist einen Volkstext⁴.

⁴ Die gleichen Zyklen finden sich auch in Warlamows Bearbeitungen von Volksliedern, die manchmal im Konzertstil geschrieben sind („Es gibt nicht nur einen Weg im Feld“ und „Weck mich nicht auf, junger Mann“).

In dem Lied „Ach du, Zeit, kleine Zeit“ wird der Höhepunkt langsam erreicht, durch eine Reihe von Wellen. In jeder von ihnen wird das charakteristische Muster eines Sprungs mit einem Füllen variiert und der lokale melodische Höhepunkt (E, F, G und das Kulminations-A) wird gefestigt (Beispiel 57).

Mit Blick auf die Flüssigkeit von Warlamows Melodie betonte Assafjew: „... nicht ein einziger Ton, der nach Belieben geworfen wird; die Melodie wird durch fließende Verbindungen - Intervalle - so festgehalten, dass das Ohr immer Erleichterung und Plastizität in dieser kohärenten, aber ungebundenen Bewegung der Stimme spürt“ (20, 83).

Diese Methode wird in dem weltberühmten Lied „Roter Sarafan“ (Text von Zyganow) sehr anschaulich dargestellt. Und wahrscheinlich liegt das

редкой и долгой популярности этой пёсни объясняется не только красотой мелодии, но и ее естественной органичной народностью. Вся мелодия, удивительно пластичная, развивается из начальной фразы («Не шей ты мне, матушка»), из которой вырастают, словно побеги, попевки — варианты ладовые, метрические и другие. Начальный ключевой оборот, видоизменяясь, становится затем в конце каждого куплета своего рода припевом, а вся мелодия в целом воспринимается как единая цепь звеньев-вариантов⁵ (пример 58).

⁵ Прием выделения оборота, пронизывающего всю мелодию и становящегося рефреном, весьма характерен для Варламова. В числе очень наглядных примеров можно назвать еще песни «Жарко в небе солнце летнее», «Перстенечек».

При всей близости интонационного строя и приемов мелодического развития к традиционному крестьянскому фольклору «русские песни» Варламова другими своими особенностями теснее соприкасаются с пластом городской песни-романса. Типичны приемы «ухода» от диатоники и обострения ладовых тяготений, аккордового романсного аккомпанемента, влияния жанров вальса, полонеза, баркаролы. Известная двойственность проявляется даже в подходе композитора к тексту: с одной стороны, он стремится к распеванию слогов, естественной вокализации, с другой — подчеркивает особо значительные слова отнюдь не фольклорными, «романсовыми» гармониями, например альтерированной двойной доминантой.

И все же значение народно-песенных элементов шире: они пронизывают решительно все жанры

Geheimnis der seltenen und langen Popularität dieses Liedes nicht nur in der Schönheit der Melodie, sondern auch in ihrer natürlichen, organischen Volkstümlichkeit begründet. Die ganze Melodie entwickelt sich erstaunlich plastisch aus der Anfangsphase („Näh nicht, liebes Mütterlein“), aus der wie Triebe die Gesänge wachsen - Harmonievarianten, metrische und andere. Die anfängliche Drehung der Tonart wird dann in abgewandelter Form zu einer Art Refrain am Ende jeder Strophe, und die gesamte Melodie wird als eine einzige Kette von Varianten⁵ wahrgenommen (Beispiel 58).

⁵ Die Technik der Betonung einer Wendung, die die gesamte Melodie durchdringt und zum Refrain wird, ist sehr charakteristisch für Warlamow. Die Lieder „Heiß steht die Sommersonne am Himmel“ und „Der kleine Ring“ sind ebenfalls sehr anschauliche Beispiele.

Bei aller Nähe der Intonationsstruktur und der Methoden der melodischen Entwicklung zur traditionellen bäuerlichen Folklore sind Warlamows „Russische Lieder“ enger mit der Schicht der städtischen romantischen Lieder verbunden. Typisch sind die Techniken der „Abkehr“ von der Diatonik und der Verschärfung der Harmonien, die akkordische romantische Begleitung, der Einfluss der Gattungen Walzer, Polonaise und Barcarole. Auch in der Herangehensweise des Komponisten an den Text zeigt sich eine gewisse Dualität: einerseits bemüht er sich um den Silbengesang und die natürliche Vokalisierung, andererseits betont er besonders bedeutsame Worte mit Harmonien, die keineswegs folkloristisch sind, „romantische“ Harmonien, zum Beispiel mit einer veränderten Doppeldominante.

Doch die Bedeutung der volksliedhaften Elemente ist weiter gefasst: sie durchdringen alle Gattungen

творчества Варламова, вовсе не ограничиваясь «русской песней». Романсы композитора в этом смысле весьма показательны. При всем отличии образного содержания в их интонационном строе присутствуют все те же народные обороты. Назовем плавные кварто-квинтовые попевки в романсах «Казачья колыбельная», «Горные вершины», «Я люблю смотреть в ясну ноченьку», «Бог с тобой» или характерную народную гексахордность в романсах «Зачем с улыбкою печальной», «Ненаглядный ты мой». Да и самые типы мелодического развития те же, что и в варламовских «русских песнях». Так, в романсах «Благодарность», «Поэт» заметен типичный прием постепенного достижения мелодической кульминации. Характерно и симметричное строение мелодии, дающее возможность создания мягких линий, уравновешенности подъемов и спадов. Народно-песенный по своим истокам прием симметрии находит претворение и в балладе «Оседлаю коня», и в романсе «О, не целуй меня», где мелодические волны образуют целую цепь периодичностей.

Приведенные примеры наглядно свидетельствуют о том, сколь типичны приемы народно-песенного искусства для различных жанров вокального творчества Варламова. Они — неотъемлемое свойство его языка. Само явление можно охарактеризовать словами Асафьева: «Песня и песенное *становится...* языком, интонацией» (28, 91—92; курсив мой. — Н. Л.).

Романсы Варламова охватывают широкий по эмоциональному диапазону круг образов — от светлых до глубоко драматических. Светлые мягкие краски находит композитор в романсах «Звездочка», «Как цвет ты

in Warlamows Werk und sind keineswegs auf das „Russische Lied“ beschränkt. Die Romanzen des Komponisten sind in diesem Sinne sehr aufschlussreich. Bei allen Unterschieden im figurativen Inhalt enthält ihre intonatorische Struktur alle dieselben volkstümlichen Wendungen. Man denke nur an die sanften Quart-Quint-Gesänge in den Romanzen „Kosakenwiegenlied“, „Berggipfel“, „Ich liebe es, die klare Nacht zu betrachten“, „Gott mit dir“ oder die charakteristische volkstümliche Hexachordik in den Romanzen „Warum mit einem traurigen Lächeln“ und „Mein liebes Du“. Auch die Art der melodischen Entwicklung ist dieselbe wie in den „Russischen Liedern“ von Warlamow. So kann man in den Romanzen „Dankbarkeit“ und „Der Dichter“ die typische Technik des allmählichen Erreichens eines melodischen Höhepunkts feststellen. Charakteristisch ist auch die symmetrische Struktur der Melodie, die es ermöglicht, weiche Linien und ausgewogene Steigungen und Senkungen zu schaffen. Die Technik der Symmetrie, die ihren Ursprung im Volkslied hat, findet ihre Erfüllung in der Ballade „Ich saddle ein Pferd“ und in der Romanze „O, küss mich nicht“, wo melodische Wellen eine ganze Kette von Perioden bilden.

Die obigen Beispiele zeigen deutlich, wie typisch die Techniken der Volksliedkunst für verschiedene Gattungen von Warlamows vokalem Schaffen sind. Sie sind eine inhärente Eigenschaft seiner Sprache. Das Phänomen selbst lässt sich mit den Worten Assafjews charakterisieren: „Lied und Lieder *werden...* Sprache, Intonation“ (28, 91-92; Kursivschrift von mir - N. L.).

Warlamows Romanzen decken eine breite emotionale Palette von Bildern ab, von leicht bis tief dramatisch. Helle, weiche Farben findet der Komponist in den Romanzen „Sternchen“, „Wie rein bist du, Blume“, „Im Frühling vor der

чиста», «Весной перед пышною розой», «Мери», «Она и жизнь», «Птичка божия», «Я люблю смотреть в ясну ноченьку» и многих других. В последнем — поэтичная картина мягкой летней ночи на реке, ясные, чистые, спокойные линии, акварельные краски музыкального пейзажа (пример 59).

В романсе «Как цвет ты чиста» композитор обращается к одному из ранних поэтических опытов Фета, к его переводу стихотворения Гейне. Примечательно внимание Варламова к психологическим нюансам текста, которые он оттеняет ладогармоническими средствами (так, на словах «тревога прокрадется в сердце ко мне» возникают VI низкая ступень и гармония минорной субдоминанты в мажоре). Характерны и особенности мелодии: ее первая фраза служит источником всего дальнейшего, очень цельного интонационного развития.

Тот же художественный прием, типичный для Варламова, отчетливо прослеживается в известных романсах на лермонтовские тексты, создание которых было откликом композитора на смерть поэта.

«Горные вершины» (перевод стихотворения Гёте)—тонкий романтический пейзаж и печальное размышление о смерти, несущей вечный покой. Всю мелодию романса пронизывает кварто-квинтовая попеvка, вообще довольно характерная для лексики композитора, ибо в ней он, по-видимому, ценил свойство мягкой, естественной интонации. Сначала она скрепляет две рифmующиеся строки первого куплета:

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой.

prächtigem Rose“, „Mary“, „Sie und das Leben“, „Vogel Gottes“, „Ich liebe es, in die klare Nacht zu schauen“ und vielen anderen. In letzterem gibt es ein poetisches Bild einer sanften Sommernacht am Fluss, klare, saubere, ruhige Linien, Aquarellfarben einer musikalischen Landschaft (Beispiel 59).

In der Romanze „Wie rein bist du, Blume“ wendet sich der Komponist einem der frühesten poetischen Experimente von Fet zu, seiner Übersetzung eines Gedichts von Heine. Bemerkenswert ist Warlamows Aufmerksamkeit für die psychologischen Nuancen des Textes, die er mit harmonischen Mitteln schattiert (zum Beispiel werden die Worte „Angst wird sich in mein Herz schleichen“ von der tiefen VI. und der Harmonie der kleinen Subdominante in Dur begleitet). Charakteristisch sind auch die Merkmale der Melodie: ihre erste Phrase dient als Quelle für alle weiteren, sehr integralen intonatorischen Entwicklungen.

Die gleiche künstlerische Technik, die für Warlamow typisch ist, zeigt sich deutlich in den berühmten Romanzen zu Texten von Lermontow, mit deren Entstehung der Komponist auf den Tod des Dichters reagierte.

„Berggipfel“ (eine Übersetzung von Goethes Gedicht) ist eine subtile romantische Landschaft und eine traurige Reflexion über den Tod, der ewige Ruhe bringt. Die gesamte Melodie der Romanze ist von einem Quart- Quintgesang durchdrungen, der für das Vokabular des Komponisten im Allgemeinen recht charakteristisch ist, da er darin offenbar die Eigenschaft der weichen, natürlichen Intonation schätzte. Er verbindet zunächst die beiden Reimzeilen der ersten Strophe:

Berggipfel
Schlafen in der Dunkelheit der Nacht;
Stille Täler
Sind voller frischer Luft.

Затем попевка подвергается тонким, иногда не сразу заметным превращениям — интонационным, ритмическим, метрическим. Возникает как бы единая цепь очень близких попевок, что можно сравнить с приемом орнамента в народном изобразительном искусстве.

Тот же метод вариантного развития мелодии находим в «Казачьей колыбельной песне» («Спи, малютка»), где для лермонтовского стихотворения Варламов находит выразительный, плавный, словно убаюкивающий напев (пример 60).

Основная мысль и в этой песне содержится уже в начальной фразе. Квартовая интонация, движение от терции к тонике, секстовость диапазона — все это становится материалом для последующего вариантного развития и преобразований. А заключительная фраза песни, как своего рода обобщение, утверждает образ покоя⁶.

⁶ Аналогичная музыкально-смысловая ситуация возникает и в романсе «Горные вершины», где каденционные обороты мелодии утверждают главную мысль о покое, только в ином, философском его понимании.

Добавим, что она фиксирует последовательность II—VI— VII—I ступеней — оборот, весьма типичный для Варламова и для русского бытового романса вообще.

Особую рельефность, весомость этот оборот приобретает в одном из лучших лирических произведений композитора — «На заре ты ее не буди» (слова Фета). В основе его лежит вальс — жанр, распространенный в русской музыке той поры и у самого Варламова также занимающий немалое место⁷.

Дан erfährt der Gesang subtile, manchmal nicht sofort erkennbare Transformationen - intonatorisch, rhythmisch, metrisch. Es entsteht eine einzige Kette sehr enger Gesänge, die mit der Technik der Ornamentik in der Volkskunst verglichen werden kann.

Die gleiche Methode der variantenreichen Entwicklung der Melodie findet sich im „Kosakenwiegenlied“ („Schlaf, kleines Mädchen“), wo Warlamow eine ausdrucksvolle, weiche, gleichsam einlullende Melodie für Lermontows Gedicht findet (Beispiel 60).

Der Grundgedanke dieses Liedes ist in der Anfangsphase enthalten. Die Quart-Intonation, die Bewegung von der Terz zur Tonika, der Sextolenbereich - all dies wird zum Material für die nachfolgenden Variantenentwicklungen und Transformationen. Und die letzte Phrase des Liedes, als eine Art Verallgemeinerung, bekräftigt das Bild des Friedens⁶.

⁶ Eine ähnliche musikalische und semantische Situation ergibt sich in der Romanze „Berggipfel“, wo die kadenartigen Wendungen der Melodie den Hauptgedanken der Ruhe bekräftigen, nur in einem anderen, philosophischen Verständnis davon.

Wir sollten hinzufügen, dass sie die Abfolge der Schritte II-VI- VII-I festlegt - eine für Warlamow und die russische Hausromantik im Allgemeinen sehr typische Wendung.

Diese Wendung erhält in einem der schönsten lyrischen Werke des Komponisten – „Wecke sie nicht im Morgengrauen“ (Fets Worte) - ein besonderes Relief und Gewicht. Es basiert auf einem Walzer, einer Gattung, die in der russischen Musik jener Zeit weit verbreitet war und in der auch Warlamow selbst einen bedeutenden Platz einnahm⁷.

⁷ Назовем романсы «Бывало», «Мери», «Грусть», «Менестрель», «Внутренняя музыка», «Ты не пой, соловей» и другие, а также два фортепианных вальса и ряд фрагментов в балетной музыке.

В романсе привлекают глубокая искренность высказывания, выразительность найденного музыкального образа. Здесь снова заметны черты, идущие от народной песни. Они проявляются не только в родстве попевок, их тесной спаянности, не только в приемах вариантного развития, но и в особенностях структуры, сочетающей принцип пары периодичностей с признаками симметрии⁸ (пример 61).

⁸ Вторая фраза является симметричным обращением первой, четвертая — вариантом третьей.

Один из выдающихся романсов Варламова, также связанный с жанром вальса, — «Давно ль под волшебные звуки» на слова Фета (пример 62). Трагическое содержание (воспоминание об умершей возлюбленной) раскрывается здесь психологически тонко и глубоко, через контрастное противопоставление образов мечты и страшной действительности. Вслед за картиной бала, о котором вспоминает герой, развертывающейся на стремительном, взволнованном звучании вальса, резко вторгается мрачный образ «песни погребенья». Медленный темп, суровая, скованная мелодия (словно остановилось дыхание), неожиданное вторжение мажора — все подчеркивает глубокую контрастность этого среднего эпизода, создает краски холодные, скупые.

⁷ Zu nennen sind die Romanzen „Geschehen“, „Mary“, „Traurigkeit“, „Minnesänger“, „Innere Musik“, „Du sollst nicht singen, Nachtigall“ und andere sowie zwei Klavierwalzer und eine Reihe von Fragmenten in Ballettmusik.

Die Romanze besticht durch die tiefe Aufrichtigkeit der Aussage und die Ausdruckskraft des musikalischen Bildes. Auch hier lassen sich Züge erkennen, die aus dem Volkslied stammen. Sie äußern sich nicht nur in der Verwandtschaft der Gesänge und ihrer engen Aneinanderreihung, nicht nur in den Techniken der Variantenbildung, sondern auch in den Besonderheiten der Struktur, die das Prinzip der paarweisen Periodenbildung mit Zeichen der Symmetrie verbindet⁸ (Beispiel 61).

⁸ Der zweite Satz ist eine symmetrische Umkehrung des ersten, der vierte eine Variante des dritten.

Eine der herausragenden Romanzen Warlamows, die ebenfalls der Walzergattung zuzuordnen ist, ist „Vor langer Zeit unter zauberhaften Klängen“ nach Worten von Fet (Beispiel 62). Der tragische Inhalt (die Erinnerung an eine tote Geliebte) wird hier auf psychologisch subtile und tiefgründige Weise durch den kontrastierenden Gegensatz von Traumbildern und schrecklicher Realität offenbart. Nach dem Bild des Festes, an das sich der Held erinnert und das sich zu den schnellen, erregten Klängen des Walzers entfaltet, bricht das düstere Bild des „Liedes vom Begräbnis“ scharf ein. Das langsame Tempo, die raue, gestelzte Melodie (als ob der Atem angehalten hätte), das plötzliche Eindringen von Dur - alles unterstreicht den tiefen Kontrast dieser mittleren Episode und schafft kalte, karge Facetten.

Психологическая трактовка танца, столь характерная впоследствии для русских композиторов, и в частности для Чайковского, а также отдельные гармонические детали (плагальные обороты) позволяют говорить об известном предвосхищении его приемов.

Внимание Варламова привлекал и жанр полонеза и болеро, ритм которого он нередко использует как в «русских песнях» («Молодая пташечка», «Грустно жить мне на чужбине»), так и в ряде романсов. Лучший из них — знаменитый «Белеет парус одинокий» на слова Лермонтова. Чеканный ритм болеро в фортепианной партии усиливает яркую динамику романса. На этом фоне рельефнее прочерчивается рисунок упругой мелодии, сразу, с разбега устремляющейся к высотной кульминации. Музыка эта великолепно передает настроение свободолобивого, мятежного порыва, так образно воплощенного в стихотворении Лермонтова.

Говоря об использовании Варламовым характерных ритмов, нельзя не упомянуть о жанре итальянской баркареры (заметим вновь — столь же типичной для русского романса). Содержание варламовских баркарер отражало поэзию дальних стран, итальянские мотивы, тему изгнанничества («Челнок», «Пловцы»). Их существенной приметой было стремление композитора создать выразительную, пластичную кантилену, нередко в манере бельканто, и поиски колористических приемов музыкального языка, подсказанных романтическими образами. Назовем здесь романс «Луч надежды» (слова Вельтмана) с его чарующей, свободно льющейся мелодией и красочными нюансами в гармонии.

Die psychologische Behandlung des Tanzes, die für russische Komponisten und insbesondere für Tschaikowski so charakteristisch ist, sowie bestimmte harmonische Details (plagale Wendungen) lassen auf eine gewisse Vorwegnahme seiner Techniken schließen.

Warlamows Aufmerksamkeit galt auch dem Genre der Polonaise und des Boleros, deren Rhythmus er häufig sowohl in „Russischen Liedern“ („Junger Vogel“, „Ich bin traurig, in einem fremden Land zu leben“) als auch in einer Reihe von Romanzen verwendet. Das beste von ihnen ist das berühmte „Einsame weiße Segel“ nach einem Text von Lermontow. Der zisielierte Rhythmus des Boleros in der Klavierstimme verstärkt die lebhaftige Dynamik der Romanze. Vor diesem Hintergrund wird das Muster der elastischen Melodie, die sofort zu einem hohen Höhepunkt eilt, noch deutlicher herausgearbeitet. Diese Musik vermittelt perfekt die Stimmung des freiheitsliebenden, rebellischen Impulses, der in Lermontows Gedicht so phantasievoll verkörpert wird.

Wenn man von Warlamows Verwendung charakteristischer Rhythmen spricht, kommt man nicht umhin, das Genre der italienischen Barcarole zu erwähnen (was wiederum typisch für die russische Romantik ist). Der Inhalt von Warlamows Barcarolen spiegelt die Poesie ferner Länder, italienische Motive und das Thema des Exils wider („Schiffchen“, „Schwimmer“). Ihr wesentliches Merkmal war der Wunsch des Komponisten, eine ausdrucksstarke, plastische Kantilene zu schaffen, oft in der Art des Belcanto, und seine Suche nach koloristischen Methoden der musikalischen Sprache, die von romantischen Bildern angeregt wurden. Erwähnt sei hier die Romanze „Strahl der Hoffnung“ (Text von Weltman) mit ihrer bezaubernden, frei fließenden Melodie und den farbigen Nuancen in der Harmonik.

Благодарным жанром для развития варламовской кантилены в широком ее понимании была элегия, которая занимала заметное место в творчестве музыканта и — шире — в русской поэзии, в русской музыке той поры. В романсах этого типа кристаллизовался ряд характерных стилизованных черт элегической мелодики классического романса.

Элегии Варламова по эмоциональному складу различны: от более светлых — таких, например, как «Я вас любил» на слова Пушкина или «Ангел» на текст Лермонтова, в которых автору музыки удалось создать выразительнейшую, свободную и очень широкую кантилену, до печальных и драматических («Одиночество», «Разочарование», «Тебя уж нет»).

Очень высоко оценивал Б. В. Асафьев романс «Мне жаль тебя», считая, что он приближается «к типу классических по своей завершенной стилизации русских романсных элегий» (20, 84), среди которых он назвал такие выдающиеся образцы, как «Я помню глубоко» Даргомыжского, «Для берегов отчизны дальней» Бородина. «Показатели» жанра в названном романсе Варламова очень наглядны: выразительно поданная секундовая интонация вдоха, мелодические задержания, протяженные линии нисходящего движения — все создает элегический тонус (пример 63).

Более драматична элегия «Тебя уж нет» на слова неизвестного автора. Речитация на одном звуке, короткие фразы, разделенные паузами, придают мелодии яркую декламационность. Романс этот скорее приближается к глинкавскому «Не говори, что сердцу больно», чем к его «Сомнению», хотя и в последнем немало родственных по жанру деталей. Варламов трактует поэтический текст в плане

Ein günstiges Genre für die Entwicklung von Warlamows Kantilene im weitesten Sinne war die Elegie, die im Werk des Musikers und - im weiteren Sinne - in der russischen Poesie und der russischen Musik jener Zeit einen herausragenden Platz einnahm. In Romanzen dieser Art kristallisierten sich einige charakteristische Stilmerkmale der elegischen Melodie der klassischen Romantik heraus.

Warlamows Elegien variieren in ihrem emotionalen Gehalt: von den eher leuchtenden, wie „Ich habe dich geliebt“ nach Puschkin oder „Engel“ nach Lermontow, in denen es dem Komponisten gelang, die ausdrucksstärkste, freieste und breiteste Kantilene zu schaffen, bis zu den traurigen und dramatischen („Einsamkeit“, „Enttäuschung“ und „Du bist nicht mehr da“).

B. W. Assafjew schätzte die Romanze „Du tust mir leid“ hoch ein und meinte, sie nähere sich „dem Typus der klassischen russischen romantischen Elegien in ihrem vollendeten Stil“ (20, 84), unter denen er so herausragende Beispiele wie Dargomyschskis „Ich erinnere mich tief“ und Borodins „An die Gestade eines fernen Vaterlandes“ nannte. Die „Indikatoren“ des Genres in der oben erwähnten Romanze von Warlamow sind sehr deutlich: die ausdrucksvoll dargebotene zweite Intonation des Seufzers, melodische Verhaftungen, ausgedehnte Linien mit absteigender Bewegung - alles schafft einen elegischen Ton (Beispiel 63).

Noch dramatischer ist die Elegie „Du bist nicht mehr da“ auf Worte eines unbekanntem Autors. Die Rezitation auf einem einzigen Ton, kurze Phrasen, die durch Pausen getrennt sind, verleihen der Melodie eine lebhaftere Deklamation. Diese Romanze steht Glinkas „Sag mir nicht, dass mein Herz weh tut“ näher als seinem „Zweifel“, obwohl letzterer viele Details aufweist, die mit dem Genre verwandt sind. Warlamow behandelt den poetischen Text im Sinne einer

размышления, монолога с характерным вниманием к слову и поисками декламационной выразительности. В романах такого типа (назовем еще «Одиночество», «Я вас любил») Варламов сближается с Даргомыжским и далее — с лирико-драматическими романами Чайковского.

Иное, более внешнее выражение тенденции драматизации приобретают в романах патетического склада. Пронизанные мелодраматическими интонациями, некоторые из них напоминают театральные сцены. Таков романс «Доктор», по стилю близкий к оперной арии, или развернутые арии-сцены «Бабочка», «Безумная». Сюжеты их драматичны: герой кантаты «Бабочка» — узник; героиня «Безумной» — девушка, покинутая возлюбленным, от горя потерявшая рассудок. Отметим, что типичная для романтизма тема безумия вызвала в ту пору пристальный интерес у ряда русских поэтов и музыкантов — Пушкина, Козлова, Алябьева, Даргомыжского. Чутко откликнулся на эту тематику и Варламов — в песнях Фионы, Офелии, позднее в «Безумной».

И «Бабочка», и «Безумная» построены по общему принципу свободного чередования музыкальных эпизодов. Варламов широко пользуется оперным речитативом, заостряя его контраст с кантиленой, драматизирует партию сопровождения. Крупную форму композитор развивает здесь на основе бытовых интонаций.

Прямой путь от этих развернутых композиций лежит к театральной музыке Варламова, которая была

Reflexion und eines Monologs, mit einer charakteristischen Aufmerksamkeit für das Wort und einer Suche nach deklamatorischer Ausdruckskraft. In den Romanzen dieses Typs (nennen wir sie auch „Einsamkeit“ und „Ich habe dich geliebt“) nähert sich Warlamow Dargomyschski und den lyrischen und dramatischen Romanzen Tschaikowskis an.

Ein anderer, eher äußerlicher Ausdruck der Dramatisierungstendenzen findet sich in den pathetischen Liebesromanzen. Durchdrungen von melodramatischen Intonationen, ähneln einige von ihnen Theaterszenen. So zum Beispiel die Romanze „Der Arzt“, die im Stil einer Opernarie gehalten ist, oder die ausgedehnten Arien-Szenen „Schmetterling“, „Die Verrückte“. Ihre Handlungen sind dramatisch: der Held der Kantate „Schmetterling“ ist ein Gefangener; die Heldin von „Die Verrückte“ ist ein Mädchen, das von ihrem Geliebten verlassen wurde und vor Kummer den Verstand verliert. Es sei darauf hingewiesen, dass das für die Romantik typische Thema des Wahnsinns für eine Reihe russischer Dichter und Musiker jener Zeit von großem Interesse war - Puschkin, Koslow, Aljabjew und Dargomyschski. Auch Warlamow reagierte sensibel auf dieses Thema - in den Liedern von Fiona, Ophelia und später in „Die Verrückte“.

Sowohl „Schmetterling“ als auch „Die Verrückte“ beruhen auf dem allgemeinen Prinzip des freien Wechsels der musikalischen Episoden. Warlamow macht ausgiebig Gebrauch vom Opernrezitativ, indem er dessen Kontrast zur Kantilene verschärft und den Begleitpart dramatisiert. Hier entwickelt der Komponist eine große Form auf der Grundlage alltäglicher Intonationen.

Der direkte Weg von diesen ausgedehnten Kompositionen führt zu Warlamows Theatermusik, die er

создана им во время работы в московском театре.

Обязанностью композитора, по его словам, было «сочинять и переделывать музыку для антрактов, комедий, водевилей, русских песен с хорами и дивертисментов»⁹.

⁹ Формулярный список о службе Варламова. ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 839, л. 27 об.

Список этих жанров необходимо расширить, прибавив к ним драмы и трагедии. Словом, поле деятельности «композитора музыки» было в то время достаточно обширным, если учесть к тому же, что театральная репертуар отличался огромным разнообразием, непрерывной сменой постановок, включая русские и зарубежные пьесы, хотя и не всегда первоклассные.

Варламов пробовал свои силы в разных жанрах, в том числе и в балете, и даже одно время увлекся идеей написать оперу на сюжет «Конрада Валленрода» Адама Мицкевича¹⁰, к сожалению, не осуществившейся.

¹⁰ Об этом сообщает Н. В. Станкевич в письме к Я. М. Неверову от 5—9 ноября 1833 года (255, 261).

Не считая дивертисментов, можно назвать около 20 спектаклей, в которых звучала музыка Варламова. Далеко не вся она сохранилась. Многие рукописи погибли при пожаре в театре, что может отчасти объяснить значительные пробелы в дошедшем до нас наследии музыканта. О некоторых спектаклях мы знаем лишь по названиям, из косвенных источников, например из газетных объявлений. Наибольшую художественную ценность в театральной музыке композитора представляют вокальные номера: в

während seiner Arbeit in einem Moskauer Theater schuf.

Die Aufgabe des Komponisten bestand nach seinen Worten darin, „Musik für Pausen, Komödien, Vaudevilles, russische Lieder mit Chor und Divertissements zu komponieren und zu bearbeiten“⁹.

⁹ Formularliste von Warlamows Dienst. ZGALI, Inventarnr. 659, Akte 4, Bestandseinheit 839, Blatt 27 Rückseite.

Die Liste dieser Gattungen sollte um Dramen und Tragödien erweitert werden. Kurzum, das Tätigkeitsfeld des „Musikkomponisten“ war damals recht umfangreich, wenn man bedenkt, dass sich das Theaterrepertoire durch eine große Vielfalt, einen ständigen Wechsel von Inszenierungen auszeichnete, darunter russische und ausländische Stücke, wenn auch nicht immer erstklassig.

Warlamow versuchte sich in verschiedenen Genres, darunter auch im Ballett, und hatte sogar einmal die Idee, eine Oper nach Adam Mickiewicz „Konrad Wallenrod“¹⁰ zu schreiben, die leider nicht zustande kam.

¹⁰ Dies berichtet N. W. Stankewitsch in einem Brief an J. M. Newerow vom 5. bis 9. November 1833 (255, 261).

Wenn man die Divertissements nicht mitzählt, können wir etwa 20 Aufführungen nennen, in denen Warlamows Musik aufgeführt wurde. Nicht alles davon ist erhalten geblieben. Viele Manuskripte fielen einem Brand im Theater zum Opfer, was zum Teil die großen Lücken im Nachlass des Musikers erklären mag. Von einigen Aufführungen wissen wir nur dem Namen nach, aus indirekten Quellen wie Zeitungsanzeigen. Den größten künstlerischen Wert in der Theatermusik des Komponisten stellen die Gesangsnummern dar: in ihnen kam

них ярче всего проявилось его выдающееся дарование. Многие из них затем продолжали жить вне стен театра, исполнялись в концертах или дружеском кругу — иногда самим автором, что немало способствовало их популярности.

Театральный дебют Варламова состоялся в 1832 году, когда приехавшему в Москву композитору предложили вместе с Верстовским написать музыку к пьесе А. А. Шаховского «Рославлев, или Русские в 1812 году»¹¹.

¹¹ Верстовским были написаны две песни Фионы: «Катилось зерно по бархату» и «Любил меня милый друг», Варламовым — песня «Не бушуйте, ветры буйные». Все они исполнялись ведущей артисткой театра И. В. Репиной.

Первый театральный опыт оправдал себя: варламовская песня Фионы имела незаурядный успех и вскоре была издана. Автора же особенно радовало, что ему удалось верно передать в музыке народный характер. Сохраняя типичный народно-песенный облик протяжной мелодии и постепенность ее развертывания, Варламов в то же время драматизирует изложение: обостряет интонационный строй (например, вводит уменьшенную септиму), гармонизацию, пользуется декламационными средствами и резко расширяет масштабы песни, приближая ее к оперной арии (пример 64).

Из музыки к «Рославлеву» сохранилась также Военная песня с хором («России кубок сей, друзья»)¹².

¹² Автограф партитуры для солиста, хора и оркестра хранится в ГЦММК, ф. 165, № 51. Опубликовано в виде клавира в т. 3 полного собрания

sein herausragendes Talent am deutlichsten zum Ausdruck. Viele von ihnen wurden auch außerhalb des Theaters in Konzerten oder im Freundeskreis aufgeführt - manchmal vom Komponisten selbst, was sehr zu ihrer Popularität beitrug.

Warlamows Theaterdebüt fand 1832 statt, als der in Moskau angekommene Komponist gebeten wurde, zusammen mit Werstowski die Musik für A. A. Schachowskis Stück „Roslawlew oder die Russen im Jahre 1812“ zu schreiben¹¹.

¹¹ Werstowski schrieb zwei Lieder für Fiona: „Das Korn rollte über Samt“ und „Mein lieber Freund liebte mich“, und Warlamow schrieb das Lied „Wütet nicht, ihr stürmischen Winde“. Sie alle wurden von der Hauptdarstellerin des Theaters, I. W. Repina, vorgetragen.

Die erste Theatererfahrung rechtfertigte sich: Warlamows Lied für Fiona war ein großer Erfolg und wurde bald veröffentlicht. Der Autor freute sich besonders darüber, dass es ihm gelungen war, den volkstümlichen Charakter in der Musik getreu wiederzugeben. Unter Beibehaltung des typischen volksliedhaften Aussehens der langen Melodie und der Allmählichkeit ihrer Entfaltung dramatisiert Warlamow gleichzeitig die Erzählung: er schärft die Intonationsstruktur (z. B. durch Einführung einer verminderten Septime) und die Harmonisierung, setzt deklamatorische Mittel ein und erweitert die Tonleiter des Liedes dramatisch, wodurch es sich einer Opernarie annähert (Beispiel 64).

Von der Musik für „Roslawlew“ gibt es auch ein Kriegslied mit Chor („Dieser Kelch Russlands, Freunde“)¹².

¹² Das Autograph der Partitur für Solisten, Chor und Orchester befindet sich im GZMMK, Inventarnr. 165, Nr. 51. Sie erschien in Form eines

романсов и песен Варламова (М., 1975; переложение Н. А. Листовой).

Это типичная для того времени патриотическая песня-марш с характерным, четким ритмом, чередованием запева солиста и хорового тутти, с имитацией сигналов трубы. По жанру она напоминает военно-патриотические песни Алябьева (пример 66).

Находясь на службе в театре, Варламов едва ли мог для своей работы свободно выбирать привлекавшие его пьесы. Тем не менее круг спектаклей, «озвученных» им, дает довольно ясное представление о его театральном-художественных интересах. Музыканта особенно привлекали сюжеты с ярко выраженными русскими национальными мотивами, образы народных героев, события русской истории.

После «Рославлева» спектакли с музыкой Варламова появляются ежегодно. В 1833 году была поставлена романтическая драма Шаховского «Двумужница», позже заинтересовавшая Глинку. Варламов написал для этой постановки пять разнохарактерных песен — для Башлыка и Иванушки, в том числе шуточную песню «Козел».

Следующей постановкой явилась драма по повести А. Ф. Вельмана «Муромские леса, или Выбор атамана» (1834). Стихотворная повесть Вельмана увлекла композитора еще до ее инсценировки в театре: «Песня разбойника» («Что отуманилась зоренька ясная») была сочинена и опубликована годом раньше, и лишь позднее вместе с другими фрагментами к пьесе возник ее театральная версия с оркестровым сопровождением. Насыщенная яркими драматическими контрастами, «Песня разбойника»

Klavierauszugs in Bd. 3 von Warlamows vollständiger Sammlung von Romanzen und Liedern (Moskau, 1975; bearbeitet von N. A. Listowa).

Es handelt sich um ein für die damalige Zeit typisches patriotisches Marschlied mit einem charakteristischen, klaren Rhythmus, dem Wechsel von Solisten-Chor und Tutti-Chor, mit Imitation von Trompetensignalen. Vom Genre her ähnelt es den militärisch-patriotischen Liedern von Aljabjew (Beispiel 66).

Da er im Dienst des Theaters stand, konnte Warlamow kaum die Stücke auswählen, die ihn für seine Arbeit reizten. Dennoch gibt die Palette der von ihm „vertonten“ Stücke eine ziemlich klare Vorstellung von seinen Theater- und Kunstinteressen. Der Musiker fühlte sich besonders zu Themen mit stark ausgeprägten russischen Nationalmotiven, Bildern von Volkshelden und Ereignissen der russischen Geschichte hingezogen.

Nach „Roslawlew“ erschienen jedes Jahr Inszenierungen mit Musik von Warlamow. 1833 wurde Schachowskis romantisches Drama „Die zwei Ehemänner“ inszeniert, das später auch Glinka interessierte. Für diese Inszenierung schrieb Warlamow fünf Lieder - für Baschlyk und Iwanuschka, darunter das Scherzlied „Die Ziege“.

Die nächste Komposition war ein Drama nach A. F. Weltmans Erzählung „Die Wälder von Murom oder Die Wahl des Ataman“ (1834). Weltmans poetische Erzählung faszinierte den Komponisten schon vor der Inszenierung am Theater: das „Lied des Räubers“ („Warum die klare Morgendämmerung sich verfinstert hat“) war bereits ein Jahr zuvor komponiert und veröffentlicht worden, und erst später, zusammen mit anderen Fragmenten für das Theaterstück, entstand seine Theaterfassung mit Orchesterbegleitung. Voller lebhafter

принадлежит к жанру баллады, к которому композитор обращался не раз. Несколько отступая от характеристики театрального жанра, назовем превосходный камерный аналог, одно из лучших произведений Варламова — «Оседлаю коня» на слова Тимофеева. Лежащий в основе содержания этой камерной баллады глубокий трагический контраст смелого порыва, молодецкой отваги и злой тоски и смерти нашел замечательное музыкальное воплощение. Ее мелодию Асафьев назвал «одной из прекраснейших у Варламова и вообще в русской музыке» (20, 82).

Среди других театральных пьес на русские народно-бытовые сюжеты следует отметить трагедию А. С. Хомякова «Ермак» (поставлена весной 1835 года) с двумя песнями Варламова («Скажи, о чем твое стенанье» и песня казака «Вей сильнее»); национальное представление «Булат-темир, татарский богатырь, или Донская битва» Р. М. Зотова (1839), от музыки которого сохранилось два хора девушек («Наш великий князь» и «Полились дожди осенние»)¹³;

¹³ Партитура хоров с оркестром находится в ГЦММК, ф. 165, № 874 и 4336.

драматические картины «Стенька Разин» С. Любецкого, шедшие с музыкой Варламова, Верстовского и П. М. Щепина (1841); и наконец — спектакль «Князь Серебряный, или Отчизна и любовь», драму Н. И. Филимонова по повести А. А. Бестужева-Марлинского «Наезды» (1842), для которой композитор написал песню-болеро «Грустно жить мне на чужбине».

dramatischer Kontraste gehört das „Lied des Räubers“ zur Gattung der Ballade, der sich der Komponist mehr als einmal zuwandte. Gehen wir etwas von der Charakterisierung der Theatergattung ab und nennen wir ein ausgezeichnetes kammermusikalisches Gegenstück, eines der besten Werke Warlamows – „Ich saddle ein Pferd“ nach Worten von Timofejew. Der tiefe tragische Kontrast zwischen dem kühnen Trieb und dem Mut eines jungen Mannes und der bösen Sehnsucht und dem Tod, der dem Inhalt dieser Kammerballade zugrunde liegt, hat eine wunderbare musikalische Verkörperung gefunden. Assafjew nannte ihre Melodie „eine der schönsten in Warlamows und in der russischen Musik im Allgemeinen“ (20, 82).

Unter den anderen Theaterstücken über russische volkstümliche und alltägliche Themen sind die Tragödie „Jermak“ von A. S. Chomjakow (aufgeführt im Frühjahr 1835) mit zwei Liedern von Warlamow („Sag mir, worüber du klagst“ und das Kosakenlied „Wehe stärker“), das Volksstück „Bulat-Temir, der tatarische Held oder Die Schlacht am Don“ von R. M. Sotow (1839), aus dessen Musik zwei Mädchenchöre überlebt haben („Unser großer Fürst“ und „Der Herbstregen strömte nieder“)¹³;

¹³ Die Partitur der Chöre mit Orchester befindet sich in der GZMMK, Inventarnr. 165, Nr. 874 und 4336.

dramatische Bilder „Stenka Rasin“ von S. Ljubetzki, aufgeführt mit Musik von Warlamow, Werstowski und P. M. Schtschepin (1841); und schließlich - das Stück „Fürst Serebrjany oder Vaterland und Liebe“, ein Drama von N. I. Filimonow nach der Erzählung von A. A. Bestuschew-Marlinski „Die Überfälle“ (1842), für das der Komponist das Bolero-Lied „Traurig ist mir das Leben in der Fremde“ schrieb.

Варламов сочинял музыку и к пьесам зарубежных авторов, в том числе к произведениям классиков, нередко представленным в весьма приблизительных переделках и переводах. Среди них были: «Семейство Аспен, или Таинственный суд невидимого трибунала»— трагедия В. Скотта в переводе И. Селиванова (1832)¹⁴, «Эсмеральда, или Четыре рода любви», в переделке ш. Бирх-Пфейфер по роману Гюго «Собор Парижской богородицы» (перевод с немецкого В. А. Каратыгина, 1838). К этой постановке Варламов написал песню Эсмеральды «Где струятся ручьи».

¹⁴ Что именно сочинил Варламов для этой пьесы, установить не удалось.

Высшим достижением Варламова в данном жанре бесспорно явилась музыка к трагедии «Гамлет» Шекспира (1837), постановка которой в превосходном переводе Полевого была воспринята как крупное событие в культурной жизни России. Свою музыку Варламов написал по личной просьбе Мочалова к его бенефису. Гениальный актер создал, по выражению Б. В. Алперса, незабываемый «образ русского Гамлета 30-х годов» (11, 139), оттенив в нем натуру сильную духом. О значении этого спектакля как яркого проявления русского романтического искусства восторженно писал Белинский, посетивший представление семь раз и очень сочувственно отзывавшийся о его музыке.

Музыка к спектаклю состояла из вступления (партитура не сохранилась), песни могильщиков, похоронного марша (см.: 92) и замечательной песни Офелии¹⁵.

¹⁵ Можно допустить, что число музыкальных фрагментов было

Warlamow komponierte auch Musik für Theaterstücke ausländischer Autoren, darunter auch klassische Werke, die oft in sehr groben Abänderungen und Übersetzungen aufgeführt wurden. Dazu gehörten: „Familie Aspen oder das geheimnisvolle Urteil des unsichtbaren Tribunals“ - eine Tragödie von W. Scott, übersetzt von I. Seliwanow (1832)¹⁴, „Esmeralda oder Die vier Arten der Liebe“, arrangiert von Ch. Birch-Pfeiffer auf der Grundlage von Hugos Roman „Die Kathedrale Notre Dame de Paris“ (übersetzt aus dem Deutschen von W. A. Karatygin, 1838). Warlamow schrieb für diese Inszenierung das Esmeralda-Lied „Wo die Ströme fließen“.

¹⁴ Was genau Warlamow bei diesem Stück komponiert hat, konnte nicht festgestellt werden.

Warlamows größte Leistung in diesem Genre war zweifellos die Musik zu Shakespeares Tragödie „Hamlet“ (1837), deren Inszenierung in der hervorragenden Übersetzung von Polewoi als ein bedeutendes Ereignis im russischen Kulturleben gefeiert wurde. Warlamow schrieb seine Musik auf persönlichen Wunsch von Motschalow zu dessen Gunsten. Der geniale Schauspieler schuf, in den Worten von B. W. Alpers, ein unvergessliches „Bild des russischen Hamlet der 30er Jahre“. (11, 139), das in ihm das Wesen eines starken Geistes schattiert. Belinski, der die Aufführung siebenmal besuchte und sich sehr wohlwollend über die Musik äußerte, schrieb begeistert über die Bedeutung dieser Aufführung als lebendige Manifestation der russischen romantischen Kunst.

Die Musik zum Stück bestand aus einer Einleitung (die Partitur ist nicht erhalten), einem Totengräberlied, einem Trauermarsch (siehe: 92) und dem bemerkenswerten Lied der Ophelia¹⁵.

¹⁵ Möglicherweise gab es noch weitere musikalische Fragmente, die jedoch,

больше, но, как и вступление, они до нас не дошли. Песня Офелии была опубликована вскоре после премьеры— в 1838 году.

Песня Офелии представляет собой крупную композицию, включающую ряд контрастных, свободно сопоставляемых эпизодов. Варламов объединяет ее общими интонациями, преодолевая разорванность формы, продиктованную условиями сценического действия (музыкальные эпизоды песни исполнялись не подряд, а в чередовании со словесными репликами). В его трактовке музыкальная партия Офелии приобрела интонационную цельность, а общая композиция песни во многом приблизилась к принципам оперной сцены-монолог, типичным для русской классической оперы. Драматизм образа композитор подчеркивает введением речитатива, оркестровыми средствами (тремоло струнных, аккорды тутти, унисон оркестра и голоса), изобразительными деталями. Динамика, напряженный драматизм баллады, весь характер письма сообщают ей оперные черты. Показателен и интонационный строй песни. Если Мочалов создал в спектакле образ «русского Гамлета», то Варламов придал мелодическому языку Офелии национальные русские черты, хотя и несколько опосредованные в условиях шекспировского сюжета (пример 66).

Спустя несколько лет (1841) в другом спектакле Варламов снова обращается к сходной сценической и музыкально-образной ситуации: создает три песни безумной Майко¹⁶ для одноименной драмы Н. В. Беклемишева по повести П. П. Каменского.

wie auch die Einleitung, nicht erhalten geblieben sind. Ophelias Lied wurde kurz nach seiner Uraufführung im Jahr 1838 veröffentlicht.

Ophelias Lied ist eine große Komposition, die aus einer Reihe kontrastierender, frei nebeneinander gestellter Episoden besteht. Warlamow verbindet es mit gemeinsamen Intonationen und überwindet so die Diskontinuität der Form, die durch die Bedingungen der Bühnenhandlung bedingt ist (die musikalischen Episoden des Liedes wurden nicht nacheinander, sondern im Wechsel mit verbalen Zeilen aufgeführt). In seiner Interpretation erhielt Ophelias musikalischer Teil eine intonatorische Integrität, und die Gesamtkomposition des Liedes näherte sich in vielerlei Hinsicht den für die russische klassische Oper typischen Prinzipien des Operszenenmonolog an. Der Komponist unterstreicht die Dramatik des Bildes durch die Einführung von Rezitativen, orchestralen Mitteln (Tremolo-Streicher, Tutti-Akkorde, Unisono zwischen Orchester und Stimme) und bildhaften Details. Die Dynamik der Ballade, die intensive Dramatik und der gesamte Charakter der Komposition verleihen ihr opernhafte Züge. Auch die Intonationsstruktur des Liedes ist aufschlussreich. Während Motschalow in der Aufführung das Bild eines „russischen Hamlet“ schuf, verlieh Warlamow der melodischen Sprache Ophelias nationalrussische Züge, wenn auch etwas abgeschwächt im Zusammenhang mit der Shakespeare-Handlung (Beispiel 66).

Einige Jahre später (1841) wandte sich Warlamow in einer anderen Aufführung erneut einer ähnlichen szenischen und musikalischen Bildsprache zu: er schuf drei Lieder der verrückten Maiko¹⁶ für das gleichnamige Drama von N. W. Beklemischew nach der Erzählung von P. P. Kamenski.

¹⁶ «Птичкой прежде по небу я мчалась», «Растворились двери храма», «Видишь, страшно горят».

Однако художественный результат в них был слабее и баллада Офелии осталась лучшим образцом в данном жанре.

Итак, театральная музыка Варламова даже в том далеко не полном объеме, который дошел до нас, заметно обогащает наше представление о творчестве композитора. Не все в ней равноценно; многое сочинялось специально для определенной пьесы, иное же заимствовалось из собственной музыки, написанной раньше, подвергаясь необходимой переделке. Но в целом Варламова несомненно привлекала эта область творчества. Природу театрального искусства он чувствовал глубоко, и лучшие его песни естественно, органично сливались с их сценическим воплощением. Особенно тяготел он к передаче острых психологических ситуаций; отсюда и явный его успех в области жанра драматической песнисцены.

Значительно более ограничено наше представление об инструментальной музыке Варламова, предназначенной для театра. Огромная часть ее утеряна. И все же некоторые сохранившиеся фрагменты позволяют дополнить общую картину. Помимо похоронного марша из «Гамлета», мы располагаем отрывком из музыки к «Ночи перед рождеством» Гоголя: это гопак, основанный на народной мелодии, с характерным вариационным развитием — своеобразное предвосхищение гопака из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского (пример 67).

Сфера балетной, танцевальной музыки широко раскрывается в двух

¹⁶ „Wie ein Vogel flatterte ich am Himmel“, „Die Türen des Tempels haben sich aufgelöst“, „Siehst du, es brennt fürchterlich“.

Das künstlerische Ergebnis war jedoch schwächer, und die Ballade Ophelia blieb das beste Beispiel in diesem Genre.

So bereichert die Theatermusik Warlamows, selbst in dem bei weitem nicht vollständigen Band, der uns überliefert ist, unser Verständnis für das Werk des Komponisten spürbar. Nicht alles ist gleich; vieles wurde eigens für ein bestimmtes Stück komponiert, anderes wurde aus seiner eigenen, früher geschriebenen Musik entlehnt und den notwendigen Änderungen unterzogen. Aber im Großen und Ganzen fühlte sich Warlamow zweifelsohne zu diesem Bereich der Kreativität hingezogen. Er spürte das Wesen der Theaterkunst zutiefst, und seine besten Lieder verschmolzen auf natürliche und organische Weise mit ihrer Verkörperung auf der Bühne. Besonders angetan war er von der Darstellung akuter psychologischer Situationen; daher sein offensichtlicher Erfolg im Genre der dramatischen Bühnenlieder.

Unser Wissen über Warlamows Instrumentalmusik für das Theater ist sehr viel begrenzter. Ein großer Teil davon ist verloren gegangen. Dennoch erlauben uns einige erhaltene Fragmente, das Gesamtbild zu vervollständigen. Neben dem Trauermarsch aus „Hamlet“ haben wir einen Auszug aus der Musik zu Gogols „Die Nacht vor Weihnachten“: es handelt sich um einen Gopak, der auf einer Volksmelodie mit einer charakteristischen Variationsentwicklung basiert - eine Art Vorwegnahme des Gopak aus Mussorgskis „Der Jahrmarkt von Sorotschinsk“ (Beispiel 67).

Die Sphäre des Balletts und der Tanzmusik wird in zwei einaktigen

одноактных балетах Варламова, шедших в 30-х годах на сцене Большого театра в постановке известной балерины Ф. В. Гюллень-Сор: «Забавы султана, или Продавец невольников» (1834) и «Хитрый мальчик и людоед» (1837). Полная партитура и либретто первого из них не сохранились¹⁷.

¹⁷ В ЦМБ имеются оркестровые партии и так называемый «репетитор» этого балета (I 4B, 181). По ним восстановлены три танца, приведенные в хрестоматии С. Л. Гинзбурга (117).

Но отдельные, восстановленные по партиям отрывки позволяют судить о верном ощущении Варламовым специфики танца. В музыке слышатся то отголоски итальянской кантилены, звучавшей в балетных Adagio, то ритмы быстрой мазурки (пример 68, а, б, в).

Второй балет «Хитрый мальчик и людоед» — написан Варламовым совместно с А. С. Гурьяновым по сказке Ш. Перро «Мальчик-с-пальчик»¹⁸.

¹⁸ Оркестровые партии и «репетитор» находится в ЦМБ (I 4B, 181, 4). Судьба произведения оказалась более счастливой. Партитура балета, также утерянная, была восстановлена по сохранившимся оркестровым голосам и либретто музыковедами Э. В. Цинман и Ю. И. Слонимским. Недостающие ее звенья с новой оркестровкой дописал композитор К. Тимофеев. Первая постановка реставрированного балета в исполнении самодеятельного детского коллектива состоялась в 1950 году. Оркестровые фрагменты из балета часто исполняются по радио.

Balletten von Warlamow, die in den 30er Jahren am Bolschoi-Theater von der berühmten Ballerina F. V. Hullin-Sor inszeniert wurden, deutlich: „Die Vergnügungen des Sultans oder Der Sklavenhändler“ (1834) und „Der schlaue Junge und der Kannibale“ (1837). Die vollständige Partitur und das Libretto des ersten Stücks sind nicht erhalten geblieben¹⁷.

¹⁷ Die ZMB verfügt über Orchesterstimmen und den sogenannten „Repetitor“ dieses Balletts (I 4B, 181). Die drei im Lehrbuch von S. L. Ginsburg (117) angegebenen Tänze wurden daraus rekonstruiert.

Aber einzelne Passagen, die aus den Teilen wiederhergestellt wurden, erlauben uns ein Urteil über Warlamows getreuen Sinn für die Besonderheiten des Tanzes. In der Musik kann man Anklänge an die italienische Kantilene aus dem Ballett Adagio oder die Rhythmen einer schnellen Mazurka hören (Beispiel 68, a, b, c).

Das zweite Ballett „Der schlaue Junge und der Kannibale“ - wurde von Warlamow zusammen mit A. S. Gurjanow auf der Grundlage des Märchens „Der kleine Däumling“¹⁸ von Ch. Perrault geschrieben.

¹⁸ Die Orchesterstimmen und der „Repetitor“ befinden sich in der ZMB (I 4B, 181, 4). Das Schicksal des Werks erwies sich als glücklicher. Die ebenfalls verlorene Partitur des Balletts wurde von den Musikwissenschaftlern E. W. Zinman und J. I. Slonimski aus den erhaltenen Orchesterstimmen und dem Libretto rekonstruiert. Die fehlenden Teile wurden vom Komponisten K. Timofejew mit einer neuen Orchestrierung ergänzt. Die erste Aufführung des restaurierten Balletts durch eine Amateur-Kindergruppe fand 1950 statt. Orchesterfragmente aus dem Ballett werden häufig im Radio gespielt.

Сюжет ее в этом пантомимном балете был несколько изменен: в состав действующих лиц введен новый персонаж — сын графа, которому противопоставлены семеро отважных братьев. В балете много хорошей музыки. Отчетливо проявляется связь с русскими народно-песенными или романсными истоками (пример 69). Исследователь балетного искусства В. М. Красовская характеризует «Хитрого мальчика» как «одно из ценных достижений московского балетного театра» (131, 262).

Хронологически возникшая примерно в одни годы с танцевальными сценами «Ивана Сусанина» Глинки, музыка Варламова явилась, таким образом, еще одним слагаемым на пути к классическому русскому балету.

Глубокая почвенность искусства Варламова обусловила широкое бытование его музыки в народе. Народные по своей природе, неотделимые от устной традиции, его романсы по праву воспринимались современниками как «наши родные, глубоко понятные нам мелодии»¹⁹.

¹⁹ «Московские ведомости», 1848, 22 мая.

В фольклоризации музыки Варламова заключено еще одно и, быть может, самое убедительное доказательство ее жизненности. Многие произведения композитора, распространяясь в народе, сохраняли авторскую редакцию, другие же изменялись — и обычно тем больше, чем сложнее была мелодия: она упрощалась.

Примеры далеко не единичны. Так, варламовская песня «Вверх по Волге» из драмы «Двумужница» стала истоком народной песни «Вниз по Волге-реке», которая, в свою очередь, послужила основой для известной революционной песни,

Die Handlung wurde in diesem Pantomimenballett leicht verändert: eine neue Figur - der Sohn des Grafen, der von sieben tapferen Brüdern bekämpft wird. Das Ballett enthält eine Menge guter Musik. Die Verbindung zum russischen Volkslied oder zur Romanze ist deutlich erkennbar (Beispiel 69). W. M. Krasowskaja, eine Forscherin der Ballettkunst, beschreibt den „Schlaunen Jungen“ als „eine der wertvollsten Errungenschaften des Moskauer Balletttheaters“ (131, 262).

Chronologisch ungefähr in denselben Jahren wie die Tanzszenen von Glinkas „Iwan Sussanin“ entstanden, war Warlamows Musik somit ein weiterer Schritt auf dem Weg zum klassischen russischen Ballett.

Der tiefe Boden von Warlamows Kunst führte zu einer breiten Popularisierung seiner Musik. Seine Romanzen sind volkstümlich, untrennbar mit der mündlichen Tradition verbunden und wurden von seinen Zeitgenossen zu Recht als „unsere heimatlichen, tief verstandenen Melodien“¹⁹ wahrgenommen.

¹⁹ „Moskauer Wedomosti“, 1848, 22. Mai.

Die Folklorisierung von Warlamows Musik ist ein weiterer und vielleicht der überzeugendste Beweis für ihre Vitalität. Viele der Werke des Komponisten, die sich im Volk verbreiteten, behielten die Fassung des Autors bei, während andere verändert wurden - und zwar in der Regel umso mehr, je komplexer die Melodie war: sie wurde vereinfacht.

Die Beispiele sind keineswegs isoliert. So wurde Warlams Lied „Die Wolga hinauf“ aus dem Drama „Zwei Ehemänner“ zur Quelle des Volksliedes „Die Wolga hinab“, das wiederum als Grundlage für das berühmte Revolutionslied „An der Wolga gibt es

возникшей в 60—80-х годах XIX века, — «Есть на Волге утес» (см. 211, 102—104).

Другая аналогия также относится к кругу революционных песен. Романс Варламова «Черные очи» интонационно близок песне «Не слышно шума городского» на слова Ф. Н. Глинки. Эта лирическая песня о декабристе, заключенном в Петропавловскую крепость, возникла в 1830—40-х годах и таким образом явилась современницей варламовского оригинала²⁰ (пример 70).

²⁰ На тот же мотив распевалось стихотворение Пушкина «Под вечер осенью ненастной».

Вряд ли это было простым совпадением.

Но едва ли не самым ярким свидетельством внедрения варламовских мелодий в народную среду может служить история песни «Не бил барабан перед смутным полком» на слова Козлова. Об этом романсе композитора как о мелодическом истоке «русской Марсельезы» — революционной песни «Вы жертвою пали» — сообщает С. К. Булич (см.: 60, 162—163). Исследователь посвятил данному вопросу специальную статью, в которой рассказывает об необычной судьбе этого широкого популярного, написанного в духе похоронного марша романса, вошедшего даже в художественную литературу²¹.

²¹ Он не раз упоминается в романе И. А. Гончарова «Фрегат „Палада“».

Романс Варламова, к сожалению, не сохранился. Но сообщение Булича не вызывает сомнения в достоверности. Названное стихотворение Козлова — «На погребение английского генерала

eine Klippe“ дiente (siehe 211, 102-104).

Eine andere Analogie bezieht sich ebenfalls auf den Kreis der revolutionären Lieder. Warlamows Romanze „Schwarze Augen“ steht dem Lied „Ich kann den Lärm der Stadt nicht hören“ nach einem Text von F. N. Glinka intonatorisch nahe. Dieses lyrische Lied über einen in der Festung Petropawlowsk inhaftierten Dekabristen erschien in den 1830-40er Jahren und war somit ein Zeitgenosse von Warlamows Original²⁰ (Beispiel 70).

²⁰ Puschkins Gedicht „Am Abend im stürmischen Herbst“ wurde zur gleichen Melodie gesungen.

Dies war wohl kaum ein Zufall.

Aber die Geschichte des Liedes „Die Trommel schlug nicht vor dem geplagten Regiment“ nach einem Text von Koslow ist wohl der anschaulichste Beweis für die Einführung der Melodien von Warlamow in das Volksmilieu. Diese Romanze des Komponisten als melodische Quelle der „Russischen Marseillaise“ - des Revolutionsliedes „Ihr seid Opfer geworden“ - wird von S. K. Bulitsch berichtet (siehe: 60, 162-163). Der Forscher hat diesem Thema einen eigenen Artikel gewidmet, in dem er über das ungewöhnliche Schicksal dieser weithin beliebten, im Geiste einer Trauermarsch-Romanze geschriebenen und sogar in die Belletristik eingegangenen Komposition berichtet²¹.

²¹ Sie wird mehrmals in I. A. Gontscharows Roman „Fregatte „Pallada““ erwähnt.

Die Romanze von Warlamow hat leider nicht überlebt. Der Bericht von Bulitsch lässt jedoch keine Zweifel an seiner Authentizität aufkommen. Das genannte Gedicht von Koslow – „Über das

сира Джона Мура» — было сочинено им через два месяца после трагической гибели декабристов (опубликовано в альманахе «Северные цветы» в 1826 году) и воспринималось как отклик на это событие. В основе его лежит свободный перевод стансов английского поэта Чарльза Вульфа «The burial of sir John Moor». Поэт повествует о гибели отважного вождя, отдавшего жизнь за отчизну. Близкие настроениям русских читателей, стихи Козлова в свою очередь породили недошедший до нашего времени романс Варламова, о котором Булич, по-видимому хорошо помнивший эту мелодию, убедительно говорит как о прототипе народной песни. Поразительно прямое сходство этого народного варианта с революционной песней «Вы жертвою пали» (пример 71).

Различная среда, в которую попадала песня, нередко вносила в нее свою «правку». Она была подчас существенна в цыганских хорах.

Песни и романсы Варламова стали для цыган своим репертуаром, они пели их охотно и много, ибо многое в его музыке было им близко. Яркая исполнительская манера, своеобразная транскрипция иногда затрагивала и музыкальный текст. Так, часто исполнявшиеся цыганами песни «Зачем сидишь до полуночи» или «Травушка» далеки от варламовских оригиналов и являются еще одним примером фольклоризации их в цыганской среде (см. подробнее: 149, 178—179, 184).

Нередко сочинения Варламова служили отправной точкой для новых литературных вариантов. Некоторые из них были связаны с «Красным сарафаном», другой пример — современный: лирическая песня

Begräbnis des englischen Generals Sir John Moore“ - wurde von ihm zwei Monate nach dem tragischen Tod der Dekabristen verfasst (veröffentlicht im Almanach „Blumen des Nordens“ im Jahr 1826) und wurde als Reaktion auf dieses Ereignis verstanden. Es basiert auf einer freien Übersetzung der Strophen „The burial of sir John Moor“ des englischen Dichters Charles Wolfe. Der Dichter berichtet über den Tod eines tapferen Kriegsführers, der sein Leben für sein Vaterland gab. Die Gedichte von Koslow, die den Gefühlen der russischen Leser sehr nahe kamen, gaben wiederum den Anstoß zu der unentdeckten Romanze von Warlamow, von der Bulitsch, der sich offenbar gut an die Melodie erinnerte, überzeugend als Prototyp eines Volksliedes spricht. Die direkte Ähnlichkeit dieser Volksversion mit dem Revolutionslied „Ihr seid Opfer geworden“ (Beispiel 71) ist frappierend.

Die verschiedenen Umgebungen, in denen das Lied seinen Weg fand, gaben ihm oft einen eigenen „Anstrich“. In Zigeunerchören war es manchmal unerlässlich.

Warlamows Lieder und Romanzen wurden für die Zigeuner zu einem eigenen Repertoire, das sie bereitwillig und ausgiebig sangen, denn ein Großteil seiner Musik stand ihnen nahe. Warlamows lebhafter Vortragsstil und seine eigentümliche Transkription wirkten sich manchmal auch auf den Notentext aus. So sind die Lieder „Warum sitzt du bis Mitternacht“ und „Gras“, die von den Zigeunern oft gesungen werden, weit von Warlamows Originalen entfernt und sind ein weiteres Beispiel für seine Folklorisierung unter den Zigeunern (siehe weitere Einzelheiten: 149, 178-179, 184).

Oft dienten die Kompositionen Warlamows als Ausgangspunkt für neue literarische Varianten. Einige von ihnen waren mit „Der rote Sarafan“ verbunden, ein anderes Beispiel ist ein modernes: das lyrische Lied „Entlang der Straße

«Вдоль по улице метелица метет», написанная композитором на народный текст, во время Великой Отечественной войны звучала с другими, также народными словами:

Вдоль, по улице метелица метет,
Артиллерия по немцам крепко бьет.

Интонационная сфера варламовской лирики в исторической перспективе оказалась устойчивой. Речь идет о сложном пласте бытовых интонаций, отражавшем синтез народно-песенных особенностей с чертами романса и городской музыки. Этот пласт и позже сохранял свою устойчивость, продолжая развиваться, определяя во многом процесс формирования национального мелодического стиля.

Следующим после Варламова, звеном в этом процессе было творчество Даргомыжского. Обоих композиторов во многом сближает общность интонационного и образного строя; однако у Даргомыжского названный пласт проявляется не только в романсе, но «прорастает» и в оперу («Русалка»). «Кучкисты», в общем принципиальные противники варламовского начала, в свое время также отдавали ему невольную дань (напомним ранние романсы Балакирева, камерные ансамбли Бородина). Далее следует назвать Серова с его операми «Рогнеда» и «Вражья сила», но более всего — Чайковского, в творчестве которого сфера «музыки быта» нашла отражение во всех жанрах.

В новую эпоху, в советское время данная интонационная сфера продолжала существовать, хотя песенно-романсные интонации вновь звучали уже в иных, современных «одеждах», в условиях иной гармонической вертикали.

weht der Schneesturm“, das der Komponist zu einem volkstümlichen Text schrieb, wurde während des Großen Vaterländischen Krieges mit anderen, ebenfalls volkstümlichen Texten aufgeführt:

Entlang der Straße weht der Schneesturm,
Die Artillerie trifft die Deutschen hart.

Die Intonationssphäre von Warlamows Lyrik hat sich in historischer Perspektive als stabil erwiesen. Es handelt sich um eine komplexe Schicht alltäglicher Intonationen, die eine Synthese von Volksliedmerkmalen mit Merkmalen der Romantik und der städtischen Musik widerspiegelt. Diese Schicht blieb stabil und entwickelte sich weiter und bestimmte in vielerlei Hinsicht den Prozess der Bildung des nationalen melodischen Stils.

Das nächste Glied in diesem Prozess nach Warlamow war das Werk von Dargomyschski. Beide Komponisten sind weitgehend durch die Gemeinsamkeit von Intonation und Bildsprache vereint; bei Dargomyschski taucht diese Schicht jedoch nicht nur in der Romanze auf, sondern „sprießt“ auch in der Oper („Rusalka“). Auch die „Kutschkisten“, im Allgemeinen prinzipielle Gegner des Warlamowschen Ansatzes, zollten diesem einst unfreiwillig Tribut (man denke an Balakirews frühe Romanzen und Borodins Kammerensembles). Dann ist da noch Serow mit seinen Opern „Rogneda“ und „Des Feindes Macht“, vor allem aber Tschaikowski, in dessen Werk sich die Sphäre der „Musik des täglichen Lebens“ in allen Gattungen widerspiegelt.

In der neuen Ära, in der Sowjetzeit, blieb diese Intonationssphäre bestehen, obwohl die liedromantischen Intonationen in einem anderen, modernen „Gewand“, unter den Bedingungen einer anderen

Интересным примером могут служить некоторые сочинения Свиридова, где при наличии современного музыкального языка и индивидуальных примет стиля автора заметно претворение того же знакомого круга интонаций в жанре песни-романса. Назовем песню «Русская девчонка» из цикла «Слободская лирика» и романс «Лесная сторона» (пример 72 а, б).

Эволюционные приметы весьма существенны в советской массовой песне: интонации здесь мужают, крепнут, как бы освобождаются от элегического начала, но, остаются слышны и здесь (пример 72в).

В последнее время мощная волна запросов массовой аудитории вновь возродила в исполнении старинный романс в его разнообразных жанрах и разветвлениях. В этом нельзя усмотреть всего лишь временное увлечение — тут безусловно дает себя знать потребность в непритязательном, интимно-лирическом высказывании, сближающем задушевностью тона. Но главной и несомненной причиной явилась глубокая жизненность того бытового интонационного пласта, который в музыке Варламова нашел наиболее совершенное, классическое выражение. И добавим: ценнейшим свойством композитора было умение поднять этот бытовой элемент до степени художественного обобщения.

А. Л. ГУРИЛЕВ

Народно-бытовая линия русского романса, ярко представленная в творчестве Варламова, нашла свое самобытное продолжение в

гармонischen Vertikale wieder erklangen.

Ein interessantes Beispiel sind einige Kompositionen Swiridows, in denen trotz einer modernen Musiksprache und individueller Stilmerkmale des Autors derselbe vertraute Intonationskreis in der Gattung der Lied-Romantik spürbar verwirklicht wird. Nennen wir das Lied „Russisches Mädchen“ aus dem Zyklus „Sloboda (Vorstadt)-Lyrik“ und die Romanze „Waldseite“ (Beispiel 72 a, b).

Im sowjetischen Massenlied sind die Zeichen der Entwicklung sehr signifikant: die Intonationen reifen hier, werden stärker, als ob sie vom elegischen Anfang befreit wären, aber sie sind hier noch hörbar (Beispiel 72c).

In letzter Zeit hat eine starke Welle von Anfragen aus dem Massenpublikum die alte Romantik in ihren verschiedenen Genres und Zweigen wiederbelebt. Dabei handelt es sich nicht nur um eine vorübergehende Modeerscheinung - das Bedürfnis nach einem unprätentiösen, intimen und lyrischen Ausdruck, der die Seelenhaftigkeit des Tons in sich vereint, ist zweifelsohne vorhanden. Aber der wichtigste und unbestrittene Grund war die tiefe Vitalität jener alltäglichen Intonationsschicht, die in Warlamows Musik ihren vollkommensten, klassischen Ausdruck fand. Und fügen wir hinzu: die wertvollste Eigenschaft des Komponisten war seine Fähigkeit, dieses alltägliche Element auf die Ebene der künstlerischen Verallgemeinerung zu heben.

A. L. GURILJOW

Die volkstümliche und alltägliche Linie der russischen Romantik, die in Warlamows Werk lebendig dargestellt ist, fand ihre ursprüngliche Fortsetzung

вокальной лирике его близкого современника — Александра Львовича Гурилева.

Сопоставление этих двух имен в музыковедческой литературе давно уже стало традицией. Выдающиеся авторы «русских песен», оба композитора по праву заслужили общенародное признание; оба неразрывно связали свое творчество с широкой сферой городского фольклора, и в том числе с искусством цыганского пения, переживавшего в эту пору высокий подъем (см.: 304). Оба—лирики по природе— по-своему отразили дух эпохи: патетику скорбного раздумья и ожидания, горьких разочарований и светлых порывов к счастью. Круг этих настроений, запечатленных романтической лермонтовской музой, был типичен для демократической разночинной среды, в которой формировалось яркое дарование обоих музыкантов — талантливый представитель московской художественной интеллигенции 30—40-х годов.

Стилистическое влияние творчества Варламова и Гурилева в процессе развития русского романса и, шире, русской лирической мелодики оказалось особенно стойким благодаря их чуткому ощущению вокальности, распевности, глубоко коренящейся в народно-певческом искусстве. Как ни типичны для них специфические черты городского фольклора — в виде ли четкой метроритмической организации напева, моторности танцевальных ритмов, в характерных ли формулах гармонизации, но истинная природа русского песенного мелоса с его плавностью, гибкостью, сцепленностью интонаций у Гурилева, как и у Варламова, остается важнейшей основой. Этим и обусловлено неумирающее значение их вокальной лирики, включающей в своем роде совершенные,

in der Vokallyrik seines engen Zeitgenossen Alexandr Lwowitsch Guriljow.

In der musikwissenschaftlichen Literatur ist es seit langem Tradition, diese beiden Namen zu vergleichen. Als herausragende Autoren „Russischer Lieder“ erlangten beide Komponisten zu Recht überregionale Anerkennung; beide verbanden ihr Werk untrennbar mit dem weiten Feld der städtischen Folklore, einschließlich der Kunst des Zigeunergesangs, der zu dieser Zeit einen großen Aufschwung erlebte (siehe: 304). Beide Lyriker spiegeln auf ihre Weise den Geist der Epoche wider: die Pathetik von trauriger Besinnung und Erwartung, von bitteren Enttäuschungen und hellen Glücksimpulsen. Der Kreis dieser Stimmungen, eingefangen von Lermontows romantischer Muse, war typisch für das demokratische Milieu, in dem sich das strahlende Talent der beiden Musiker - begabte Vertreter der Moskauer künstlerischen Intelligenz der 30er - 40er Jahre - herausbildete.

Der stilistische Einfluss von Warlamows und Guriljows Werk auf die Entwicklung der russischen Romantik und im weiteren Sinne der russischen lyrischen Melodie war aufgrund ihres sensiblen, tief in der Volksgesangskunst verwurzelten Sinns für die Vokalisierung, den Gesang, besonders anhaltend. So typisch für sie auch die Besonderheiten der städtischen Folklore sind - sei es in Form einer klaren metrischen Organisation der Melodie, der Motorik der Tanzrhythmen, sei es in charakteristischen Formeln der Harmonisierung, aber das wahre Wesen der russischen Liedmelodie mit ihrer Flüssigkeit, Flexibilität und Kohäsion der Intonation bleibt für Guriljow wie auch für Warlamow die wichtigste Grundlage. Dies ist der Grund für die ungebrochene Bedeutung ihrer Vokalttexte, die auf ihre Weise perfekte, klassische Beispiele der russischen Kantilene sind.

классические образцы русской кантилены.

При этом индивидуальность каждого из них выступает со всей очевидностью. Более динамичный, эмоционально насыщенный стиль музыки Варламова как бы оттеняется утонченной камерностью, интимностью, «домашностью» лирики Гурилева. В отличие от Варламова автор «Колокольчика» не был склонен к выражению бурных переживаний, открытого протеста «жаждущей перемен» сильной и страстной человеческой души. Круг его настроений в значительной мере замкнут в мире печального созерцания, безысходной грусти. Но эти чувства были и общезначимы. Глубокая неудовлетворенность, скорбь о тяжелых человеческих судьбах, жажда света и обновления пронизывали в то время всю атмосферу духовной жизни России, чутко отзывались в литературе, поэзии, музыке и получали художественный отклик в самых широких демократических кругах русского общества, до тех пор еще не причастных к большому искусству. Вслушиваясь в элегические романсы Гурилева, невольно вспоминаешь слова, сказанные об этой сумрачной поре автором «Записок охотника»: «Время было тогда очень уже смиренное <...> Общество еще помнило удар, обрушившийся на самых видных его представителей лет двенадцать перед тем; и изо всего того, что проснулось в нем впоследствии, после 55-го года, ничего даже не шевелилось, а только бродило — глубоко, но смутно — в некоторых молодых умах», — писал Тургенев, вспоминая свои юные, университетские годы (282, 15, 18). Передать эти затаенные стремления «молодых умов», мечты и думы своих современников сумел в своих песнях Александр Гурилев.

Gleichzeitig ist die Individualität eines jeden von ihnen sehr deutlich. Der dynamischere, gefühlsintensive Stil von Warlamows Musik wird durch den raffinierten kammermusikalischer Charakter, die Intimität und die „Heimeligkeit“ von Guriljows Texten unterstrichen. Im Gegensatz zu Warlamow war der Autor von „Das Glöckchen“ nicht geneigt, gewalttätige Gefühle, offenen Protest „durstig nach Veränderung“ starke und leidenschaftliche menschliche Seele auszudrücken. Der Kreis seiner Stimmungen ist weitgehend in der Welt der traurigen Kontemplation, hoffnungslose Traurigkeit geschlossen. Aber diese Gefühle waren auch universell. Tiefe Unzufriedenheit, Trauer über das schwere menschliche Schicksal, Durst nach Licht und Erneuerung durchdrang damals die gesamte Atmosphäre des geistigen Lebens in Russland, reagierte in der Literatur, Poesie, Musik und erhielt eine künstlerische Antwort in den breitesten demokratischen Kreisen der russischen Gesellschaft, bis dahin noch nicht in der großen Kunst beteiligt. Wenn man die elegischen Romanzen von Guriljow hört, erinnert man sich unwillkürlich an die Worte, die der Autor der „Aufzeichnungen eines Jägers“ über diese düstere Zeit sagte: „Die Zeit war damals schon sehr friedlich <... > Die Gesellschaft erinnerte sich noch an den Schlag, der ihre prominentesten Vertreter zwölf Jahre zuvor getroffen hatte; und von all dem, was später, nach dem Jahr 55, in ihr erwachte, regte sich nichts, sondern gährte nur - tief, aber vage - in manchen jungen Köpfen“, - schrieb Turgenjew und erinnerte sich an seine jungen Universitätsjahre (282, 15, 18). Alexandr Guriljow gelang es, diese verborgenen Sehnsüchte der „jungen Köpfe“, die Träume und Gedanken seiner Zeitgenossen in seinen Liedern zu vermitteln.

Нелегкой, судя по немногим сохранившимся данным, оказалась личная судьба композитора — выходца из среды крепостной интеллигенции, представителя разночинно-демократического сословия. Он родился 4 сентября 1803 года в Москве, в семье крепостного музыканта, известного в свое время композитора Льва Степановича Гурилева. Отец его в течение многих лет руководил крепостным оркестром графа В. Г. Орлова в имении «Отрада» под Москвой. Оркестр этот, по отзывам современников, был одним из лучших в начале XIX века. Большое участие в его концертных выступлениях принимали крупнейшие музыканты Москвы: Дж. Фильд и И. Геништа (см.: 286; 162, 176). Гурилев обучался музыке под руководством отца, с юных лет играл в оркестре на скрипке и альте. Но любимым его инструментом было фортепиано; помимо занятий с отцом, он имел возможность брать уроки, у Фильда, домашнего учителя Орловых.

В 1831 году, после смерти своего владельца, семья Гурилевых получила возможность выйти на волю и приписаться к обществу московской Ремесленной управы. С тех пор молодой музыкант целиком отдается любимой профессии, много сочиняет, выступает в концертах, дает уроки игры на фортепиано. По-видимому, к этому времени относится его знакомство с Варламовым, приехавшим в Москву в начале 30-х годов. Постепенно имя Гурилева становится популярным в широких кругах любителей музыки, его романсы прочно входят в быт наряду с народными песнями, исполняются цыганскими хорами. Однако профессия музыканта не могла дать ему материальной обеспеченности. Вся жизнь Гурилев провел в трудных условиях и в поисках заработка не пренебрегал никакой работой, вплоть

Nach den wenigen erhaltenen Daten zu urteilen, war das persönliche Schicksal des Komponisten - eines Angehörigen der serbischen Intelligenz und Vertreters der abweichenden demokratischen Klasse - nicht einfach. Er wurde am 4. September 1803 in Moskau in der Familie eines Leibeigenenmusikers geboren, eines berühmten Komponisten seiner Zeit, Lew Stepanowitsch Guriljow. Sein Vater leitete viele Jahre lang das Leibeigenenorchester des Grafen W. G. Orlow auf dem Gut „Otrada“ bei Moskau. Dieses Orchester war nach Meinung der Zeitgenossen eines der besten des frühen 19. Jahrhunderts. Seine Konzerte wurden von den größten Musikern Moskaus besucht: J. Field und I. Genishta (siehe: 286; 162, 176). Guriljow studierte Musik unter der Anleitung seines Vaters, von klein auf spielte er Geige und Bratsche im Orchester. Sein Lieblingsinstrument war jedoch das Klavier; zusätzlich zum Unterricht bei seinem Vater hatte er die Möglichkeit, bei Field, dem Hauslehrer der Orlovs, Unterricht zu nehmen.

1831, nach dem Tod ihres Besitzers, erhielt die Familie Guriljow die Möglichkeit, die Leibeigenschaft zu verlassen und der Gesellschaft der Moskauer Handwerksverwaltung beizutreten. Seitdem widmete sich der junge Musiker ganz seinem Lieblingsberuf, komponierte viel, trat in Konzerten auf und gab Klavierunterricht. Offensichtlich bezieht sich diese Zeit auf seine Bekanntschaft mit Warlamow, der in den frühen 30-er Jahren nach Moskau kam. Allmählich wird Guriljows Name in weiten Kreisen von Musikliebhabern bekannt, seine Romanzen gehören zum Alltag wie die Volkslieder, die von Zigeunerchören vorgetragen werden. Sein Beruf als Musiker konnte ihm jedoch keine materielle Sicherheit geben. Sein ganzes Leben verbrachte Guriljow unter schwierigen Bedingungen und vernachlässigte auf der Suche nach

до нотной корректуры. Последние годы его жизни были омрачены тяжелой психической болезнью. Умер Гурилев в Москве 30 августа 1858 года.

Среди двух жанров, составляющих творческое наследие Гурилева, — романсов и фортепианных пьес — первое место бесспорно принадлежит вокальной лирике. Скромный современник Глинки и Даргомыжского, он все же сумел даже в эту пору расцвета классического романса занять в русской камерной музыке свое обособленное, достойное место. Многие принципы, усвоенные им от этих великих мастеров, по-своему претворились у него в условиях окружавшей его демократической среды, в обстановке домашнего музицирования, доступного рядовому, неискушенному любителю музыки. При этом широкая популярность его романсов ни в коей мере не была следствием нарочитой упрощенности. Печать подлинного артистизма лежит на лучших его романсах, привлекающих редким сочетанием изящества и простоты.

В течение двух десятилетий активной творческой жизни Гурилева им было создано большое количество песен, романсов и обработок подлинных народных напевов. Из них опубликованными оказались 90 авторских, оригинальных произведений и сборник «Избранных народных песен» (1849), включающий 47 образцов из ходового песенного репертуара того времени. Можно не сомневаться, что некоторые сочинения Гурилева до нашего времени не дошли. Наиболее целостное, полное представление о его наследии дает двухтомное собрание, составленное Е. А. Стемпневской (М., 1982—1983) на основе изданий XIX века —

Einkommen keine Arbeit, bis hin zum Korrekturlesen von Noten. Die letzten Jahre seines Lebens waren von einer schweren Geisteskrankheit gezeichnet. Guriljow starb am 30. August 1858 in Moskau.

Unter den beiden Gattungen, die Guriljows schöpferisches Vermächtnis ausmachen - Romanzen und Klavierstücke -, gehört der erste Platz zweifellos der Vokallyrik. Als bescheidener Zeitgenosse von Glinka und Dargomyschski gelang es ihm dennoch, selbst in der Blütezeit der klassischen Romantik einen eigenen, ehrenvollen Platz in der russischen Kammermusik einzunehmen. Viele der Prinzipien, die er von diesen großen Meistern gelernt hatte, verwirklichte er auf seine Weise unter den Bedingungen des ihn umgebenden demokratischen Milieus, in der Atmosphäre des häuslichen Musizierens, das dem durchschnittlichen, unbedarften Musikliebhaber zugänglich war. Dabei war die große Popularität seiner Romanzen keineswegs eine Folge bewusster Einfachheit. Die besten seiner Romanzen tragen den Stempel echter Kunstfertigkeit und bestechen durch eine seltene Kombination von Eleganz und Einfachheit.

Während der zwei Jahrzehnte seines aktiven Schaffens schuf Guriljow eine große Zahl von Liedern, Romanzen und Bearbeitungen authentischer Volksweisen. Davon wurden 90 Originalkompositionen und eine Sammlung „Ausgewählter Volkslieder“ (1849) veröffentlicht, die 47 Beispiele aus dem damaligen Volksliedrepertoire enthält. Es besteht kein Zweifel daran, dass einige von Guriljows Kompositionen nicht bis in unsere Zeit erhalten geblieben sind. Das umfassendste und vollständigste Bild seines Erbes bietet die zweibändige Sammlung, die J. A. Stempnewskaja (Moskau, 1982–1983) auf der Grundlage von Ausgaben des 19. Jahrhunderts – Stollowski, Bernard,

Стелловского, Бернарда, Юргенсона, Гутхейля. Автографы композитора сохранились лишь в небольшом количестве, и установить точную хронологию его сочинений невозможно. Важным ориентиром может служить лишь самая ранняя дата — 1832, указанная Гурилевым на рукописи романа «Падучая звезда», и самая поздняя — 1851, в автографе романа «Еще на заре моих дней». Расцвет его творчества падает на 40-е годы.

По-разному определял композитор жанровые категории своих вокальных сочинений, снабдив их подзаголовком: «романс», «песня», «мелодия», «ноктюрн», «баллада» (последний из этих жанров представлен всего лишь одним произведением — балладой «Жилбыл один царь старый»). В отдельных случаях жанровая принадлежность выясняется уже из самого заглавия: «Песня ямщика», «Песнь моряка». Названием «мелодия» или «ноктюрн» обозначены у Гурилева, как правило, романсы лирико-пейзажного или философски-созерцательного характера. Сюда относятся романсы-размышления на тексты Н. П. Огарева — «Путник», «Деревенский сторож» и популярный романс «После битвы» («Не слышно на палубах песен»), посвященный борцам за независимость Греции. Нередко жанровые определения совсем отсутствуют или же носят условный характер.

Известная обобщенность жанров в творчестве Гурилева понятна и объяснима. Характерная для городского фольклора взаимосвязь двух основных пластов русской вокальной лирики — романа и песни — ни у кого из композиторов, не исключая даже Варламова, не выражена в столь очевидной форме. Созданные им «русские песни» в сильнейшей степени впитывают

Jurgenson, Gutheil – zusammengestellt hat. Autographen des Komponisten sind nur in geringer Zahl erhalten geblieben, so dass es unmöglich ist, eine genaue Chronologie seiner Werke zu erstellen. Ein wichtiger Orientierungspunkt kann nur das früheste Datum sein – 1832, das Guriljow auf dem Manuskript der Romanze „Der fallende Stern“ angab, und das späteste – 1851, im Autograph der Romanze „Noch in der Morgendämmerung meiner Tage“. Seine Blütezeit fällt auf die 40er Jahre.

Der Komponist definierte die Gattungskategorien seiner Vokalwerke auf unterschiedliche Weise und versah sie mit Untertiteln: „Romanze“, „Lied“, „Melodie“, „Nocturne“ und „Ballade“ (die letzte dieser Gattungen ist nur durch ein einziges Werk vertreten - die Ballade „Es war einmal ein alter Zar“). In einigen Fällen geht das Genre bereits aus dem Titel hervor: „Lied eines Kutschers“, „Lied eines Matrosen“. Der Titel „Melodie“ oder „Nocturne“ wird von Guriljow gewöhnlich verwendet, um Romanzen lyrischer und landschaftlicher oder philosophischer und kontemplativer Art zu bezeichnen. Dazu gehören die Romanzen - Reflexionen über Texte von N. P. Ogarew – „Wanderer“, „Dorfwächter“ und die volkstümliche Romanze „Nach der Schlacht“ („Auf den Decks sind keine Lieder zu hören“), die den Kämpfern für die Unabhängigkeit Griechenlands gewidmet ist. Oft fehlen Genredelimitationen oder sind konventionell.

Die bekannte Verallgemeinerung der Gattungen in Guriljows Werk ist verständlich und erklärbar. Die für die städtische Folklore charakteristische Verflechtung der beiden Hauptebenen der russischen Vokallyrik - Romantik und Lied - kommt bei keinem anderen Komponisten, nicht einmal bei Warlamow, in so deutlicher Form zum Ausdruck. Die „Russischen Lieder“, die er schuf, nehmen die Merkmale der

черты «романсности», а с другой стороны — чисто русским песенным мелодизмом пронизаны лучшие его романсы. Едва ли не самым веским подтверждением может служить знаменитый романс «Разлука» («На заре туманной юности»), органично сочетающий в себе оба начала: широкую распевность русского, отчасти даже общеславянского (шопеновского) мелоса — с тонким, подлинно камерным прочтением поэтического кольцовского текста. В этом произведении как в зеркале отразились лучшие черты художественного облика Гурилева и созвучность его таланта творчеству замечательного поэта-песенника А. В. Кольцова.

Песни Гурилева обладают ярко выраженной эмоциональной направленностью. Присущее его душевному складу элегическое, созерцательное начало в них доминирует, подчиняя себе поэтику этого жанра. Темы воспоминаний, сожалений о невозвратимой утрате, о загубленной молодости, о невозможности счастья — их общая сфера, независимо от конкретного обращения к авторскому или народному тексту, к тому или иному поэту.

Но, охватывая общий круг настроения, эти произведения Гурилева достаточно ясно разделяются на две самостоятельные группы, более или менее близкие к фольклорной традиции. К первой из них относятся собственно «русские песни», в духе протяжных и плясовых, ко второй — так называемые песни-романсы, более свободно претворяющие народный стиль.

Песни первого типа, при всей их привлекательности, все же не столь ярко характеризуют индивидуальную творческую манеру композитора. В

„Romantik“ am stärksten auf, und andererseits sind seine besten Romanzen von einer rein russischen Liedmelodie durchdrungen. Die berühmte Romanze „Trennung“ („In der Morgendämmerung der nebligen Jugend“), die beide Ursprünge organisch miteinander verbindet: den breiten Gesang russischer, teilweise sogar gesamtlawischer (Chopin'scher) Melodie mit einer subtilen, wahrhaft kammermusikalischen Lesart des poetischen Textes von Kolzowskij, kann fast als die stärkste Bestätigung dienen. Dieses Werk spiegelt die besten Züge von Guriljows künstlerischer Persönlichkeit und die Übereinstimmung seines Talents mit dem Werk des bemerkenswerten Liedkomponisten A. W. Kolzow wider.

Guriljows Lieder haben eine ausgeprägte emotionale Ausrichtung. In ihnen dominiert das elegische, kontemplative Element, das seinem geistigen Zustand innewohnt, und ordnet die Poetik dieses Genres unter. Themen der Erinnerung, des Bedauerns über den unwiederbringlichen Verlust, über die zerstörte Jugend, über die Unmöglichkeit des Glücks - ihr gemeinsamer Bereich, unabhängig von der spezifischen Bezugnahme auf den Autor oder den Volkstext, auf diesen oder jenen Dichter.

Diese Werke von Guriljow, die ein breites Spektrum an Stimmungen abdecken, lassen sich jedoch ganz klar in zwei unabhängige Gruppen einteilen, die mehr oder weniger der Folkloretradition nahe stehen. Die erste Gruppe umfasst die eigentlichen „Russischen Lieder“ im Sinne von langen und tänzerischen Liedern, während die zweite Gruppe die so genannten Lieder-Romanzen umfasst, die den Volksstil freier umsetzen.

Die Lieder des ersten Typs, so reizvoll sie auch sein mögen, charakterisieren den individuellen kreativen Stil des Komponisten nicht so deutlich. In ihnen

них он заметно подражает Варламову, подчеркивая контраст распевных лирических мелодий и энергическую собранность плясовых.

Однако черты собственного авторского почерка нередко проступают и здесь. Еще в большей степени, чем у его предшественников, проявляется в «русских песнях» Гурилева известная преувеличенность драматической экспрессии, мелодраматическая надрывность, присущая исполнительскому стилю того времени и связанная с артистической манерой певцов-цыган.

Примером такой патетической трактовки может служить концертная обработка народной песни «Уж как пал туман», существующей у композитора в трех вариантах. В одном из них, предназначенном для концертного исполнения, Гурилев прямо ссылается на исполнительскую трактовку знаменитой цыганки Стешы — солистки из хора Ильи Соколова¹, артистическое мастерство которой некогда приводило в восторг Пушкина.

¹ В одном из сборников песен московских цыган эта обработка Гурилева была напечатана с авторским примечанием: «Исполнялась Стешей в 1818— 20-х годах» (см.: 304, 16).

В концертной транскрипции Гурилева приемы цыганского пения уже с достаточной ясностью преломлены сквозь призму варламовской мелодики — как яркое свидетельство синтеза народных и профессиональных традиций. Имитируя широкий размах варламовской протяжной мелодии, Гурилев намеренно утрирует скорбно-драматическую экспрессию напева. Обильно разукрашенная колоратурными пассажами, несколько итальянизированная мелодия

ahmt er Warlamow merklich nach und betont den Kontrast zwischen lyrischen Melodien und energischen, konzentrierten Tänzen.

Aber auch hier tauchen oft Züge seiner eigenen Autorenhandschrift auf. Mehr noch als bei seinen Vorgängern zeigt sich in Guriljows „Russischen Liedern“ eine gewisse Übertreibung des dramatischen Ausdrucks, eine melodramatische Tränenseligkeit, die dem Aufführungsstil der Zeit eigen ist und mit der künstlerischen Art der Zigeunersänger verbunden ist.

Ein Beispiel für eine solche pathetische Interpretation findet sich in der konzertanten Bearbeitung des Volksliedes „Wie der Nebel fiel“ durch den Komponisten, das in drei Fassungen vorliegt. In einer davon, die für eine konzertante Aufführung bestimmt ist, bezieht sich Guriljow direkt auf die Interpretation der berühmten Zigeunerin Stescha, einer Solistin aus dem Chor von Ilja Sokolow¹, deren Kunstfertigkeit einst Puschkin begeisterte.

¹ In einer der Sammlungen von Moskauer Zigeunerliedern wurde diese Bearbeitung von Guriljow mit dem Vermerk des Autors abgedruckt: „Aufgeführt von Stescha in den Jahren 1818-20“ (siehe: 304, 16).

In Guriljows Konzerttranskription werden die Techniken des Zigeunergesangs bereits durch das Prisma von Warlamows Melodie mit ausreichender Klarheit gebrochen - als anschaulicher Beweis für die Synthese von volkstümlichen und professionellen Traditionen. Indem er den weiten Bogen von Warlamows langer Melodie nachahmt, übertreibt Guriljow absichtlich den traurig-dramatischen Ausdruck der Melodie. Die mit Koloraturen ausgeschmückte, etwas italienisch anmutende Melodie wird

разработана в том виртуозном, но и не лишённом драматизма стиле, какой сформировался ещё в начале XIX века в творчестве виднейших мастеров цыганского пения.

«Традиции таборного исполнительства скрещивались с комплексом разностильных веяний: опыт ранней русской песенной эстрады взаимодействовал с техникой концертного пения звезд итальянской школы», — замечает исследователь цыганского фольклора Т. А. Щербакowa (304, 70). Именно эта виртуозно-концертная традиция, отразившаяся ранее в песенных обработках Кашина и Рупина, в более тонкой художественной форме запечатлелась у Гурилева. Отсюда идут у него и характерные приемы акцентирования патетических кульминаций, и острые тембровые контрасты — широкие скачки голоса с переходами из высокого в низкий, грудной регистр² (пример 73).

² Вспоминая пение Стеши, современники восхищались ее «умением управлять своим голосом, упавая вдруг с высоких тонов на низкие» (304, 13).

В том же стиле разрабатывал Гурилев и другие, образцы народных протяжных песен: «Не одна во поле дороженька», «Лучина, лучинушка березовая», «Вспомни, вспомни, мой любезный», известные нам по сборникам Кашина и Рупина (ср. примеры 53, 54).

Специфика цыганского пения ярко запечатлелась у Гурилева также и в собственных песнях плясового ритма: «Пригорюнюсь ли я», «Аль опять не видать прежней красной доли» («Песня ямщика») и других. Отмеченные широким росчерком призывно льющейся, размашистой мелодической линии, они привлекают ритмической четкостью отрывистого,

virtuos, aber nicht ohne Dramatik entwickelt, wie sie sich bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Arbeit der bedeutendsten Meister des Zigeunergesangs herausgebildet hat. „Die Traditionen des Zigeunergesangs haben sich mit einem Komplex verschiedener Tendenzen gekreuzt: die Erfahrungen der frühen russischen Liedbühne haben sich mit der Technik des Konzertsingens der Stars der italienischen Schule vermischt“, bemerkt T. A. Schtscherbakowa, eine Forscherin der Zigeuner-Folklore (304, 70). Diese virtuose Konzerttradition, die sich bereits in den Liedarrangements von Kaschin und Rupin widerspiegelte, wurde von Guriljow in einer subtileren künstlerischen Form aufgegriffen. Von hier aus lassen sich auch seine charakteristischen Techniken der Akzentuierung pathetischer Höhepunkte und scharfe Klangfarbenkontraste ableiten - weite Sprünge der Stimme mit Übergängen vom hohen in den tiefen, Brusttonbereich² (Beispiel 73).

² Wenn man sich an Steschas Gesang erinnert, bewunderten die Zeitgenossen ihre „Fähigkeit, ihre Stimme zu kontrollieren und plötzlich von hohen zu tiefen Tönen zu wechseln“ (304, 13).

Im gleichen Stil entwickelte Guriljow auch andere Beispiele für ausgedehnte Volkslieder: „Es gibt nicht nur einen Weg im Feld“, „Span, Birkenpan“, „Erinnere dich, erinnere dich, mein Liebster“, die uns aus den Sammlungen von Kaschin und Rupin bekannt sind (vgl. Beispiele 53, 54).

Die Besonderheiten des Zigeunergesangs werden von Guriljow auch in seinen eigenen Liedern mit tanzendem Rhythmus anschaulich dargestellt: „Werde ich traurig sein“, „Wieder ist das frühere schöne Schicksal nicht zu sehen“ („Lied der Kutscher“) und andere. Diese Lieder zeichnen sich durch eine breite, frei fließende und ausladende Melodielinie

«гитарного» аккомпанемента, подчеркнутой экспрессией молодецкого раздолья.

В песне «Пригорюнюсь ли я» Гурилев развивает мелодию по принципу постепенного, ступенчатого превышения кульминаций (сы, ре, ми), активного нагнетания энергии (пример 74).

Вспоминается аналогичный прием в известной песне-балладе Варламова «Оседлаю коня, коня быстрого». И так же как у Варламова, темпераментная «молодецкая» песня приобретает здесь романтический налет роковой безысходности. Традиционная строфическая композиция песни заканчивается траурной кодой:

Что мне с милой моей
Уж не свидеться,
Ведь из гроба она
Не подыметься.

Меняются ритм и темп, исчезает гитарный фон аккомпанемента, сопровождение уходит в глубокий, низкий регистр; песня перерастает в драматический монолог.

К аналогичным приемам драматического «послесловия» Гурилев прибегает и в своих лучших произведениях, созданных на стихи его любимого поэта Кольцова: «Жарко в небе солнце летнее», «Кольцо», «Разлука».

Все перечисленные песни принадлежат к основному, преобладающему у композитора жанру «песен-романсов». В сравнении с более традиционными песнями в народном духе, протяжными и плясовыми, этот синтетический жанр всегда отмечен у него печатью оригинальности: именно здесь во всей полноте проявляется

aus und bestechen durch die rhythmische Prägnanz des abgehackten, „gitarrenähnlichen“ Accompaniments, das die betonte Expressivität des jugendlichen Frohsinns unterstreicht.

In dem Lied „Werde ich traurig sein“ entwickelt Guriljow die Melodie nach dem Prinzip des allmählichen, gestaffelten Übermaßes an Höhepunkten (H, D, E) und aktiver Energie (Beispiel 74).

Eine ähnliche Technik findet sich in Warlamows berühmter Liedballade „Ich saddle ein Pferd, ein schnelles Pferd“ wieder. Und genau wie in Warlamows Lied erhält das temperamentvolle „jugendliche“ Lied hier eine romantische Überlagerung von fataler Hoffnungslosigkeit. Die traditionelle strophische Komposition des Liedes endet mit einer schwermütigen Coda:

Was soll ich mit meiner Liebsten tun?
Ich werde sie nie wieder sehen,
Denn aus dem Sarg
wird sie sich nicht erheben.

Der Rhythmus und das Tempo ändern sich, der Gitarrenhintergrund der Begleitung verschwindet, die Begleitung geht in ein tiefes, dunkles Register über; das Lied entwickelt sich zu einem dramatischen Monolog.

Guriljow greift in seinen besten Werken, die er zu Gedichten seines Lieblingsdichters Kolzow verfasst hat, auf ähnliche Techniken des dramatischen „Nachworts“ zurück: „Heiß steht die Sommersonne am Himmel“, „Der Ring“ und „Die Trennung“.

Alle oben aufgeführten Lieder gehören zu der vom Komponisten vorherrschenden Gattung der „romantischen Lieder“. Im Vergleich zu den traditionelleren volkstümlichen Liedern, langen Liedern und Tanzliedern ist diese synthetische Gattung immer mit dem Stempel der Originalität versehen: hier zeigt sich die organische Verschmelzung von volkstümlichem

тот органический сплав народной песенности и утонченной камерности, который больше всего отвечал истинной природе его таланта. При всей своей доступности «песни-романсы» Гурилева привлекают глубиной настроения, тонкой трактовкой текста и той особой искренностью высказывания, которая и составляет лучшую черту его подлинно лирического, уже освобожденного от нарочитой концертности стиля. В этом жанре он не только не уступает Варламову, но порой и превосходит его. Не обладая специфической широтой «размашистого» варламовского почерка, он умеет придать своей мелодии плавные, гибкие очертания. Изящество, грация, тонкая разработка деталей — характерные черты романсовых песен Гурилева, которые он тщательно отшлифовывал, подробно выписывая все нюансы исполнения, отделявая фактуру. Достаточно напомнить известные песни «Колокольчик», «Матушка, голубушка», «Грусть девушки», «Сердце-игрушка».

Ясность и стройность этих известных, легко запоминающихся мелодий, не обладающих большой широтой, но как бы складывающихся из отдельных звеньев-попевок, во многом объясняется их гармоническим соответствием метрике и ритмике русского стиха. Охватывая определенную интонационную формулу (чаще всего мелодическую волну), каждая поэтическая строка текста в музыке отделяется либо цезурой, либо люфтпаузой, предоставляя певцу возможность выразительного произнесения текста.

С этим же методом четкой синтаксической организованности напева связана характерная для Гурилева приверженность к танцевальному, преимущественно плавному вальсовому ритму. В ритме

Liedgut und raffinierter Kammermusik, die der wahren Natur seines Talents am besten entspricht, in ihrer Gesamtheit. Bei aller Zugänglichkeit bestechen Guriljows „Lieder-Romanzen“ durch die Tiefe der Stimmung, die subtile Interpretation des Textes und die besondere Aufrichtigkeit des Ausdrucks, die das beste Merkmal seines wahrhaft lyrischen Stils ist, der sich bereits vom absichtlichen Konzertstil gelöst hat. In diesem Genre steht er Warlamow nicht nur nicht nach, sondern übertrifft ihn manchmal sogar. Er besitzt nicht die spezifische Breite von Warlamows „ausufernder“ Handschrift, sondern ist in der Lage, seiner Melodie weiche, flexible Konturen zu geben. Eleganz, Anmut, feine Ausarbeitung von Details sind charakteristische Merkmale von Guriljows romantischen Liedern, die er sorgfältig ausgefeilt hat, indem er alle Nuancen der Darbietung detailliert aufschrieb und die Struktur vollendete. Es genügt, an die bekannten Lieder „Glöckchen“, „Mütterchen, Täubchen“, „Trauer des Mädchens“, „Herzspielzeug“ zu erinnern.

Die Klarheit und Struktur dieser bekannten und einprägsamen Melodien, die nicht sehr umfangreich sind, sondern aus einzelnen Liedgliedern zu bestehen scheinen, ist weitgehend auf ihre harmonische Übereinstimmung mit der Metrik und dem Rhythmus der russischen Verse zurückzuführen. Nach einer bestimmten Intonationsformel (meist eine melodische Welle) wird jede poetische Zeile des Textes in der Musik entweder durch eine Zäsur oder eine Atempause unterbrochen, was dem Sänger die Möglichkeit gibt, den Text ausdrucksvoll auszusprechen.

Mit dieser Methode der klaren syntaktischen Organisation der Melodie ist auch Guriljows charakteristisches Festhalten an dem tänzerischen, überwiegend geschmeidigen Walzerrhythmus verbunden. Er schrieb

вальса написано у него не менее двадцати романсов и песен; нередко использует он также и прочно укоренившиеся в русской музыке итальянские баркарольные ритмы («Не шуми ты, рожь», «Песнь моряка», «После битвы»).

Отсюда и полная созвучность песенной мелодики Гурилева трехдольным размерам русской поэзии — анапесту, амфибрахию, дактилю и особенно мягкому, плавному пятисложнику, известному под названием «двойного амфибра́хия» или «кольцовского размера» («Грусть девушки», «Не шуми ты, рожь», «Полюби меня, красна девица», «Гори, звездочка, блистай, ясная», «Домик-крошечка»). Плавность вальсового движения в сочетании с русскими песенными интонациями придает этим песням Гурилева особый оттенок мягкой чувствительности. Типичны легкие, скользящие хроматизмы, закругленные кадансовые обороты.

Классическим примером этого элегического песенно-романсного стиля может служить песня на слова Н. П. Грекова «Вьется ласточка сизокрылая». Волнообразная линия мелодии, легко взлетающей на интервал октавы, изящные группетто, мягкие хро- матизмы в кадансовых оборотах сообщают мелодии оттенок женственной грации (пример 75).

Глубокой проникновенностью отличается песня «Однозвучно гремит колокольчик». С поэтической грустью передает Гурилев образы дальней дороги, «родные звуки» унылой песни ямщика. И снова полное слияние текста и музыки, напева и слова заставляют нас по достоинству оценить поэтическую чуткость композитора, его умение вслушиваться в музыку стиха. Вновь применяя типичное для него движение вальса, модифицированное в размере $\frac{6}{8}$, он отталкивается на

минимум двадцать Романzen und Lieder im Walzerrhythmus; häufig verwendet er auch italienische Barcarole-Rhythmen, die in der russischen Musik fest verwurzelt sind („Rausche nicht, Roggen“, „Lied eines Matrosen“, „Nach der Schlacht“).

Daher die völlige Übereinstimmung von Guriljows Liedmelodie mit den dreigliedrigen Versmaßen der russischen Poesie - Anapäst, Amphibrachys, Daktylus und vor allem mit der weichen, glatten Pentasilbe, die als „Doppelamphibrachys“ oder „Kolzow-Maß“ bekannt ist („Trauer eines Mädchens“, „Rausche nicht, Roggen“, „Liebe mich, schönes Mädchen“, „Brenn, Sternchen, glänze, hell“, „Häuschen-Krümelchen“). Die Geschmeidigkeit der Walzerbewegung in Verbindung mit der Intonation russischer Lieder verleiht diesen Liedern von Guriljow eine besondere Note von sanfter Sensibilität. Leichte, gleitende Chromatik und abgerundete Kadenzwendungen sind typisch.

Ein klassisches Beispiel für diesen elegischen Lied-Romantik-Stil ist das Lied „Die Schwalbe schwirrt dahin“ nach Texten von N. P. Grekow. Die wellenförmige Linie der Melodie, die sich leicht über ein Oktavintervall erhebt, anmutige Gruppierungen und weiche Chromatisierungen in den Kadenzwendungen verleihen der Melodie einen Hauch von weiblicher Anmut (Beispiel 75).

Das Lied „Die Glocke ertönt mit einem Ton“ ist von einer tiefen Seelenruhe geprägt. Guriljow vermittelt mit poetischer Traurigkeit die Bilder des langen Weges, die „heimatlichen Klänge“ des tristen Gesangs des Kutschers. Die vollständige Verschmelzung von Text und Musik, von Melodie und Wort, lässt uns einmal mehr die poetische Sensibilität des Komponisten und seine Fähigkeit, auf die Musik des Verses zu hören, schätzen. Erneut verwendet er den für ihn typischen Walzersatz, abgewandelt

этот раз не от традиционного пятисложника, а от другого, по-русски напевного трехстопного стихового размера, часто встречающегося в поэзии Некрасова,— анапеста. Приходит на память известное стихотворение «Тройка»:

Не гляди же с тоской на дорогу
И за тройкою вслед не спеши,
И тоскливую в сердце тревогу
Поскорей навсегда заглуши!

Именно в этом «некрасовском ключе» написано стихотворение малоизвестного поэта И. Макарова, послужившее основой одного из самых вдохновенных произведений Гурилева.

Тот же певучий размер — трехстопный анапест — выразительно применен композитором в драматической песне «Кольцо», пронизанной глубокой и безысходной скорбью. Широкий метроритмический склад стихотворения приобретает еще бблщцу протяжность по сравнению с песней «Колокольчик» благодаря выдержанным в тексте Кольцова долгим дактилическим окончаниям:

Я затеплю свечу воска ярова,
Распаяю кольцо друга милова...

И Гурилев выразительно подчеркивает эту интонацию народного причитания, выделяя в каждом стихе острые кульминации на высоких акцентированных звуках (пример 76).

Песен в двухдольном размере у Гурилева сравнительно немного. К ним относится едва ли не самая популярная из них: «Матушка, голубушка», на текст Ниркомского (других обращений к этому автору у композитора нет). Это произведение можно рассматривать как интересную параллель к варламовскому «Красному сарафану». Народный поэтический сюжет —задушевная

им Format $\frac{6}{8}$, diesmal nicht aus dem traditionellen Pentameter, sondern aus einem anderen, russisch klingenden Dreisatzformat, das in Nekrassows Poesie häufig vorkommt - dem Anapäst. Das berühmte Gedicht „Troika“ kommt mir in den Sinn:

Schauen nicht mit Sehnsucht auf die Straße,
Eile nicht der Troika hinterher.
Ersticke die quälende Unruhe im Herzen
Schnell und für immer!

In dieser „Nekrassowschen Tonart“ wurde ein Gedicht des wenig bekannten Dichters I. Makarow verfasst, das als Grundlage für eines der inspirierendsten Werke Guriljows diente.

Im dramatischen Lied „Die Trennung“, das von tiefem und hoffnungslosem Kummer durchdrungen ist, verwendet der Komponist ausdrucksvoll dasselbe Gesangsformat - einen dreistrophigen Anapäst. Die breite metrische Struktur des Gedichts gewinnt im Vergleich zum Lied „Glöckchen“ durch die langen daktylischen Endungen in Kolzows Text noch mehr an Länge:

Aus gelbem Wachs form ich eine Kerze,
Schmelze den Ring, den mein Liebster mir gab...

Und Guriljow unterstreicht diese Intonation der volkstümlichen Klage ausdrucksvoll, indem er in jeder Strophe scharfe Höhepunkte auf hoch akzentuierten Klängen hervorhebt (Beispiel 76).

Guriljow hat vergleichsweise wenige Lieder im Zweier-Takt. Darunter befindet sich fast das populärste von ihnen: „Mütterchen, Täubchen“, auf einen Text von Nirkomski (der Komponist hat keine weiteren Bezüge zu diesem Autor). Dieses Werk kann als eine interessante Parallele zu Warlamows „Rotem Sarafan“ gesehen werden. Die volkstümlich-poetische Handlung - ein herzliches Gespräch zwischen einer

беседа дочери с матерью —получил у Гурилева совсем иную музыкальную трактовку. Светлые тона варламовской песни сменились скорбным минором. Спокойная грация музыки Варламова уступила место чувствительным, патетическим интонациям, исполненным печали. Уже первая фраза песни Гурилева — широкий взлет и крутой спад мелодической линии —звучит как горестный вздох (пример 77).

«Матушка, голубушка» — одна из тех песен Гурилева, в которых он чутко затронул характерную для народной поэзии тему девичьей доли. К образам русских девушек, то задумчивых и печальных, то грациозно-кокетливых, он обращался постоянно. Жанр «женского портрета» с проникновенным лиризмом воссоздан им в песнях «Сердце-игрушка», «Грусть девушки», «Отгадай, моя родная». Та же тема присутствует и в романсах («Бедная девушка ты», «Еще на заре моих дней», «Беглянка»). А с другой стороны, его привлекали и светлые образы юности, детской наивности, тонко интерпретированные в грациозных песнях танцевального ритма: «Сарафанчик» (ритм плясовой), «Право, маменьке скажу» (мазурка); «Гаданье» и «Радость-душечка» (обе в ритме вальса). Перекликаясь с аналогичными песнями Алябьева и Варламова, эта группа песен Гурилева составляет одно из типичнейших явлений в сфере портретной звукописи того времени. Написанные в тонкой, прозрачной манере, они живо напоминают знакомые нам портретные миниатюры 30—40-х годов — изящные акварели, выполненные умелой рукой художника.

Большое внимание Гурилев уделял собственно романсу. К этому жанру

Tochter und ihrer Mutter - wurde von Guriljow völlig anders musikalisch interpretiert. Die leichten Töne von Warlamows Lied wurden durch ein schwermütiges Moll ersetzt. Die ruhige Anmut von Warlamows Musik wich einer sensiblen, pathetischen, von Traurigkeit erfüllten Intonation. Schon die erste Phrase von Guriljows Lied - der breite Anstieg und der steile Abfall der melodischen Linie - klingt wie ein klagendes Seufzen (Beispiel 77).

„Mütterchen, Täubchen“ ist eines jener Lieder, in denen Guriljow auf einfühlsame Weise das für die nationale Poesie charakteristische Thema des Schicksals eines Mädchens aufgreift. Er wandte sich immer wieder den Bildern russischer Mädchen zu, entweder nachdenklich und traurig oder anmutig und kokett. In den Liedern „Herzspielzeug“, „Trauer eines Mädchens“, „Errate meine Liebe“ schuf er das Genre des „Frauenporträts“ mit herzlicher Lyrik neu. Das gleiche Thema findet sich auch in seinen Romanzen („Du armes Mädchen“, „Noch in der Morgendämmerung meiner Tage“, „Die Flüchtige“). Andererseits fühlte er sich auch von den hellen Bildern der Jugend, der kindlichen Naivität angezogen, die er in anmutigen Liedern mit Tanzrhythmus subtil interpretierte: „Kleiner Sarafan“ (Tanzrhythmus), „Richtig, ich sag's Mütterchen“ (Mazurka); „Wahrsagung“ und „Freude-Seelchen“ (beide im Walzerrhythmus). In Anlehnung an ähnliche Lieder von Aljabjew und Warlamow stellt diese Gruppe von Guriljows Liedern eines der typischsten Phänomene im Bereich der Porträtvertonung jener Zeit dar. Sie sind in einer subtilen, transparenten Weise geschrieben und erinnern uns lebhaft an die bekannten Porträtminiaturen der 30er - 40er Jahre - anmutige Aquarelle, die von der geschickten Hand des Künstlers geschaffen wurden.

Guriljow schenkte der Romanze selbst große Aufmerksamkeit. Wie alle seine

он шел, как и все его современники, от русской поэзии, затрагивая в ней то, что казалось ему близким.

Связь композитора с литературными тенденциями его времени выражена своеобразно. Не обладая тонким вкусом Глинки, не будучи столь интеллектуально настроенным романтиком, каким был Алябьев, он, по-видимому, не придавал особого значения художественному качеству текста. Среди его романсов многие написаны на слова совсем второстепенных, ныне забытых поэтов: Н. Грекова, И. Макарова, Э. Губера, С. Сельского и других. Явное преимущество среди них он отдавал Грекову — поэту, хорошо имитирующему народный стиль (на его слова написаны песни «Вьется ласточка», «Золотистые, шелковые, что вы, кудри., развевааетесь», «Пригорюнюсь ли я, призадумаясь» и многие романсы). Простые, но глубоко прочувствованные песни «Зимний вечер», «Деревенский сторож», «Путник» написаны им на слова Огарева³.

³ Показательно сопоставление двух первых из названных песен с одноименными произведениями Алябьева на тот же текст. Развернутая картинность романса Алябьева «Деревенский сторож», присущая ему детализация образов зимней, сумрачной ночи, у Гурилева сменилась более обобщенной, песенной трактовкой стихотворения; сложная сквозная форма уступила место куплетному принципу композиции. Тот же принцип господствует и в песне-романсе «Зимний вечер». Однако впечатляющая гуманность огаревских «песен бедноты» в музыке Гурилева передана по-своему глубоко благодаря чистоте ее народного склада, полностью исключая всякое проявление внешней патетики.

Zeitgenossen kam er von der russischen Poesie zu dieser Gattung und berührte das, was ihm nahe lag.

Die Verbundenheit des Komponisten mit den literarischen Strömungen seiner Zeit kommt auf eigentümliche Weise zum Ausdruck. Er besaß nicht den feinen Geschmack von Glinka, war kein so intellektuell veranlagter Romantiker wie Aljabjew und legte offenbar keinen großen Wert auf die künstlerische Qualität des Textes. Unter seinen Romanzen befanden sich viele, die er nach Texten ganz unbedeutender, heute vergessener Dichter schrieb: N. Grekow, I. Makarow, E. Huber, S. Selski und andere. Er bevorzugte eindeutig Grekow, einen Dichter, der den volkstümlichen Stil gut imitierte (er schrieb die Lieder „Die Schwalbe fliegt“, „Goldene, seidene Locken, was flattert ihr“, „Werde ich traurig, versinke ich in Gedanken“ und viele Romanzen auf seine Worte). Einfache, aber tief empfundene Lieder wie „Winterabend“, „Der Dorfwächter“ und „Der Wanderer“ wurden von ihm nach Texten von Ogarew geschrieben³.

³ Der Vergleich der ersten beiden dieser Lieder mit Aljabjews gleichnamigen Werken zum selben Text ist aufschlussreich. Die ausgedehnte Bildhaftigkeit von Aljabjews Romanze „Der Dorfwächter“ und die ihr innewohnende Detaillierung der Bilder einer winterlichen, düsteren Nacht werden in Guriljows Lied durch eine allgemeinere, liedhafte Behandlung des Gedichts ersetzt; die komplexe Durchgangsform weicht dem Versprinzip der Komposition. Dasselbe Prinzip herrscht in der Lied-Romanze „Winterabend“ vor. Die beeindruckende Menschlichkeit von Ogarews „Liedern der Armen“ wird in Guriljows Musik jedoch dank der Reinheit ihrer volkstümlichen Struktur, die jede Äußerung äußerer Pathetik völlig ausschließt, auf ihre eigene tiefe Weise vermittelt.

Нередки случаи использования анонимных текстов, предположительно созданных самим композитором или его друзьями. Но лишь два крупных имени выделяются в вокальном наследии Гурилева как определяющие смысл и значение его лирики: Кольцов и Лермонтов.

Сопоставление этих имен показательно. Если Кольцов, как народный поэт, всецело подсказал композитору избранную им художественную форму песни-романса, то влияние Лермонтова бесспорно обусловило некоторые новаторские тенденции лирики Гурилева и сблизило его с новым, передовым течением русской музыки 1840-х годов и в первую очередь с творчеством Даргомыжского.

Другая проблема, существенно важная в историческом аспекте исследования творчества композитора, — созвучность его основным линиям русского классического романса. В лучших произведениях Гурилева есть точки соприкосновения не только с Варламовым (что особенно очевидно), но и с крупнейшими мастерами русской вокальной лирики — Глинкой и Даргомыжским, чьи произведения он несомненно любил и хорошо знал. Естественно, что эти связи у него выражены по-разному. У Глинки, прославленного мастера, он мог учиться и даже в какой-то мере перенимать приемы его письма. Романсы же Даргомыжского, в то время еще молодого композитора, для него были, скорее, сопутствующим явлением — но явлением крупным, значительным, новаторский характер которого он, по-видимому, ощутил и воспринял.

Влияние Глинки, в особенности его элегического стиля, заметно проявилось у Гурилева в некоторых романсах лирико-созерцательного

Die Verwendung anonymer Texte, die vermutlich vom Komponisten selbst oder von seinen Freunden stammen, ist keine Seltenheit. In Guriljows vokalem Erbe ragen jedoch nur zwei große Namen heraus, die den Sinn und die Bedeutung seiner Texte bestimmen: Kolzow und Lermontow.

Die Gegenüberstellung dieser Namen ist aufschlussreich. Während Kolzow als Volksdichter die vom Komponisten gewählte künstlerische Form der Lied-Romanze vollständig vorantrieb, bestimmte der Einfluss von Lermontow zweifellos einige der innovativen Tendenzen von Guriljows Lyrik und brachte ihn näher an die neue, fortschrittliche Strömung der russischen Musik der 1840er Jahre und vor allem an das Werk von Dargomyschski.

Ein weiteres Problem, das für den historischen Aspekt des Studiums des Werks des Komponisten wesentlich ist, ist die Übereinstimmung des Komponisten mit den Hauptlinien der russischen klassischen Romantik. In Guriljows besten Werken gibt es Berührungspunkte nicht nur mit Warlamow (was besonders offensichtlich ist), sondern auch mit den größten Meistern der russischen Vokallyrik - Glinka und Dargomyschski, deren Werke er zweifelsohne liebte und gut kannte. Natürlich kommen diese Verbindungen auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck. Von Glinka, einem gefeierten Meister, konnte er lernen und sogar bis zu einem gewissen Grad dessen Schreibtechniken übernehmen. Die Romanzen von Dargomyschski, damals noch ein junger Komponist, waren für ihn eher eine Randerscheinung - aber ein großes, bedeutendes Phänomen, dessen innovativen Charakter er offenbar spürte und wahrnahm.

Der Einfluss von Glinka, insbesondere seines elegischen Stils, ist bei Guriljow in einigen seiner lyrischen und kontemplativen Romanzen deutlich

плана. В ряде случаев у него можно найти прямые аналогии с мелодикой Глинки — общие интонационные обороты, типичные приемы взлетов и заполнений скачка, хроматических нисхождений и мягких каденций с женскими окончаниями, опеваний центрального звука фигурами типа группетто.

Так, например, в элегическом романсе «Тебе одной», интонационно близком к каватине Гориславы, широкий росчерк начальной мелодической волны, охватывающей диапазон октавы, а затем плавные нисходящие хроматизмы прямо свидетельствуют о подражании Глинке (пример 78).

С Глинкой Гурилева роднят также характерные черты «русского итальянизма», увлеченность красотой итальянского мелоса. Эта тенденция, идущая в первую очередь от кантиленного стиля Беллини; как известно, составляет типичнейшую особенность не только русской, но и общеевропейской музыки эпохи романтизма. Но если у молодого Глинки приемы бельканто претворены опосредованно, с присущим ему тонким вкусом, то у Гурилева они, зачастую выступают слишком открыто, с оттенком утрировки, известного снижения этого стиля и даже манерной салонности. Таковы его чувствительные романсы в духе мечтательного ноктюрна, с широкой мелодией, оттененной арфообразной фактурой аккомпанемента, — «Черный локон», «Мне не забыть тот взгляд». Характерна и чисто внешняя виртуозность в романсе «Я вас любил», обильно оснащенном замысловатыми фиоритурами. Это стихотворение, вдохновлявшее многих музыкантов — современников Пушкина, у Гурилева не выдерживает никакого сравнения с простым и проникновенным романсом Алябьева на тот же текст.

спürbar. In einer Reihe von Fällen kann er direkte Analogien zu Glinkas Melodie finden - gemeinsame Intonationswendungen, typische Techniken von Starts und Füllungen des Sprungs, chromatische Abstiege und weiche Kadenzen mit femininen Endungen und Überhöhungen des zentralen Klangs mit Figuren wie dem Doppelschlag.

So zeugt zum Beispiel in der elegischen Romanze „An dich allein“, die intonatorisch der Kavatine von Gorislawa nahe steht, der breite Bogen der anfänglichen melodischen Welle, die den Oktavbereich abdeckt, gefolgt von sanft absteigenden Chromatismen, direkt von Glinkas Nachahmung (Beispiel 78).

Guriljow ist mit Glinka auch durch die charakteristischen Züge des „russischen Italienertums“ verbunden, einer Beschäftigung mit der Schönheit des italienischen Melos. Diese Tendenz, die in erster Linie auf Bellinis Kantilenenstil zurückgeht, ist bekanntlich das typischste Merkmal nicht nur der russischen, sondern auch der gesamteuropäischen Musik der Romantik. Doch während der junge Glinka die Belcanto-Techniken indirekt und mit dem ihm eigenen feinen Geschmack umsetzt, erscheinen sie bei Guriljow oft zu offen, mit einem Hauch von Übertreibung, einer gewissen Reduktion dieses Stils und sogar manieriertem Salongeschmack. Das sind seine empfindsamen Romanzen im Geiste einer verträumten Nocturne, mit einer ausgedehnten Melodie, die von der harfenartigen Struktur der Begleitung verschattet wird – „Schwarze Locke“, „Ich werde diesen Blick nicht vergessen“. Charakteristisch ist auch die rein äußerliche Virtuosität in der Romanze „Ich habe dich geliebt“, die reichlich mit verschlungenen Fiorituren ausgestattet ist. Dieses Gedicht, das viele zeitgenössische Musiker von Puschkin inspiriert hat, ist nicht zu

Но в лучших своих элегиях Гурилев преодолевает черты излишней чувствительности и раскрывает самые привлекательные стороны Своего лирического дарования. К их числу нужно отнести трогательную элегию «Вам не понять моей печали» — одно из самых искренних и вдохновенных его высказываний. Подлинное лицо Гурилева здесь выступает прежде всего в трактовке вокальной мелодии — ясной и плавной в своем движении, но полной скрытого драматизма. Единая линия нисхождения (от квинты к тонике, нижнему соль) придает ей экспрессию глубокой печали. Голос прерывается «говорящими» паузами, звучит как бы сквозь слезы. Выразительно подчеркнуты заключительные, кадансовые обороты в низком, грудном регистре (пример 79).

С такой же искренностью и вдохновением написан прекрасный романс на текст Огарева — «Внутренняя музыка». У Гурилева он прозвучал в полном соответствии с замыслом поэта — как своеобразное признание, исповедь, дань любимому искусству. Музыка романса озарена светлым, возвышенным чувством. В широкой, устремленной ввысь вокальной мелодии, одновременно декламационной и распевной, раскрывается романтически восторженное ощущение красоты (пример 80).

Особую группу в наследии Гурилева составляют романсы лирико-драматического плана: в них формируется тот новый жанр монолога, который был поднят на высший уровень мастерства «учителем музыкальной правды» Даргомыжским и далее развит в камерном творчестве Чайковского. Ярко проявился здесь декламационный строй мелодики

сравнен с Алжбевым скромнее и сердечнее Романсы к тому же тексту.

Абер в seinen besten Elegien überwindet Guriljow die Züge übermäßiger Sensibilität und zeigt die schönsten Seiten seines lyrischen Talents. Dazu gehört die ergreifende Elegie „Du kannst meinen Kummer nicht verstehen“ - eine seiner aufrichtigsten und inspiriertesten Aussagen. Guriljows wahres Gesicht zeigt sich hier vor allem in der Interpretation der Gesangsmelodie - klar und geschmeidig in ihrer Bewegung, aber voller verborgener Dramatik. Die einzige Linie des Abstiegs (von der Quinte zur Tonika, dem unteren G) verleiht ihr den Ausdruck tiefer Traurigkeit. Die Stimme wird durch „sprechende“ Pausen unterbrochen, die wie durch Tränen klingen. Die abschließenden kadenzartigen Wendungen im tiefen Brustregister werden ausdrucksvoll betont (Beispiel 79).

Mit der gleichen Aufrichtigkeit und Inspiration schrieb er eine wunderschöne Romanze zu Ogarews Text – „Innere Musik“. In Guriljow klang sie ganz im Sinne des Dichters - als eine Art Geständnis, ein Bekenntnis, eine Hommage an seine Lieblingskunst. Die Musik der Romanze wird von einem leichten, erhabenen Gefühl erhellt. Die breite, nach oben gerichtete Gesangsmelodie, die zugleich deklamatorisch und gesänglich ist, offenbart einen romantisch entrückten Sinn für Schönheit (Beispiel 80).

Eine besondere Gruppe in Guriljows Nachlass bilden die lyrischen und dramatischen Romanzen: sie bilden die neue Gattung des Monologs, die von dem „Lehrer der musikalischen Wahrheit“ Dargomyschski auf die höchste Stufe der Meisterschaft gehoben und in Tschaikowskis Kammermusikwerken weiter entwickelt wurde. Die deklamatorische Struktur von Guriljows Melodie und seine Kunst

Гурилева, его искусство выразительного произнесения слова. В романсах «Разлука», «Я говорил при расставании» (слова А. А. Фета), «Бедная девушка ты» (слова И. С. Аксакова) он выступает как талантливый современник Даргомыжского, сумевший затронуть в своем искусстве глубокие психологические процессы, показать жизнь человеческой души. Простая, обыденная человеческая драма раскрыта у Гурилева без романтической приподнятости, свойственной аналогичным романсам Варламова, без варламовской страстности, но с глубоким сочувствием и сердечностью. Присущая Гурилеву мягкость лирической экспрессии создает здесь особый тип музыкальной образности: печальное раздумье, подавленность, покорность судьбе. Но состояние внутренней напряженности всюду присутствует в этих романсах-монологах, неожиданно прорываясь то в драматических речитативных эпизодах («Разлука»), то в резких, внезапных кульминациях-вспышках, выражающих скрытое в глубине души чувство протеста. Пафос этих высказываний сосредоточен обычно в заключительной, резюмирующей части романса. Так, в монологе «Бедная девушка ты» идея всего стихотворения концентрируется в последней декламационной фразе, полной глубокого сожаления (пример 81).

А в романсе на слова Грекова «Бог с вами!» заключительные речитативные возгласы в вокальной партии сразу же раскрывают истинный подтекст этого признания. Ключевой лейтмотив стихотворения: «Бог с вами! Я вас больше не люблю» в музыке Гурилева обретает свой скрытый смысл (пример 82).

Чутко прочитывает композитор стихотворения Лермонтова: его

der ausdrucksvollen Aussprache des Wortes wurden hier anschaulich demonstriert. In den Romanzen „Die Trennung“, „Ich sprach beim Abschied“ (Text von A. A. Fet), „Du armes Mädchen“ (Text von I. S. Aksakow) agiert er als begabter Zeitgenosse von Dargomyschski, der in seiner Kunst tiefe psychologische Prozesse zu berühren, das Leben der menschlichen Seele zu zeigen verstand. Guriljows einfaches, alltägliches menschliches Drama wird ohne die romantische Überhöhung, die für ähnliche Romanzen von Warlamow typisch ist, ohne die Leidenschaft von Warlamow, aber mit tiefer Sympathie und Herzlichkeit dargestellt. Die Guriljow innewohnende Weichheit des lyrischen Ausdrucks schafft hier eine besondere Art von musikalischer Bildsprache: traurige Reflexion, Depression, Resignation vor dem Schicksal. Aber der Zustand der inneren Spannung ist in diesen Romanzen überall präsent: Monologe, die unerwartet in dramatischen rezitativen Episoden („Die Trennung“) oder in scharfen, plötzlichen Höhepunkten und Ausbrüchen ausbrechen und ein tief in der Seele verborgenes Gefühl des Protests zum Ausdruck bringen. Das Pathos dieser Aussagen konzentriert sich in der Regel auf den letzten, zusammenfassenden Teil der Romanze. So konzentriert sich in dem Monolog „Du armes Mädchen“ die Idee des ganzen Gedichts in der letzten deklamatorischen Phrase, die von tiefem Bedauern erfüllt ist (Beispiel 81).

Und in der Romanze zu Gekows Worten „Gott sei mit euch!“ offenbaren die abschließenden rezitativen Schreie in der Gesangsstimme sofort den wahren Subtext dieses Bekenntnisses. Das zentrale Leitmotiv des Gedichts: „Gott sei mit euch! Ich liebe dich nicht mehr“ erhält in Guriljows Musik seine verborgene Bedeutung (Beispiel 82).

Der Komponist liest Lermontows Gedichte mit Sensibilität: er kann als

можно считать одним из первых талантливых интерпретаторов элегической лирики поэта. Сближение с Даргомыжским здесь особенно очевидно. Подобно автору «Русалки», в поэзии Лермонтова он ощутил атмосферу целой эпохи, прочел печальную повесть о судьбах своего поколения.

Показателен романс «И скучно, и грустно». Декламационный склад мелодии, естественно расчленяющейся на короткие «говорные» фразы, ее сжатый диапазон, выразительные речевые акценты придают музыке особую интонационную доверительность простого высказывания, беседы с самим собой. Невольно напрашивается сравнение с аналогичным романсом Даргомыжского. Естественно, что жанровые принципы романса-монолога, эскизно намеченные Гурилевым, у Даргомыжского приобретают более тонкое, дифференцированное выражение. Но весь интонационный строй мелодии Даргомыжского тем не менее обнаруживает с романсом Гурилева поразительные черты сходства — вплоть до начальной интонации восходящей малой секунды в первой же фразе (пример 83а, б). Общим у двух композиторов является также и стиль, фортепианного сопровождения — прозрачного и сдержанного, хорошо оттеняющего декламационные нюансы вокальной партии. Выразительные паузы, ферматы, ритмические остановки усиливают настроение мучительного раздумья.

Более напряженный, приподнято-патетический характер носит другой романс-монолог на слова Лермонтова — «Оправдание» («Когда одни воспоминания»). Среди стихотворений поэта эта взволнованная исповедь выделяется

одной из первых талантливых интерпретаций элегической лирики поэта. Сближение с Даргомыжским здесь особенно очевидно. Подобно автору «Русалки», в поэзии Лермонтова он ощутил атмосферу целой эпохи, прочел печальную повесть о судьбах своего поколения.

Die Romanze „Und es ist langweilig und traurig“ ist anschaulich. Die deklamatorische Struktur der Melodie, die natürlich in kurze „gesprochene“ Phrasen zerfällt, ihr komprimierter Tonumfang und die ausdrucksstarken Sprachakzente verleihen der Musik die besondere intonatorische Sicherheit einer einfachen Aussage, eines Gesprächs mit sich selbst. Der Vergleich mit einer ähnlichen Romanze von Dargomyschski ist unausweichlich. Natürlich finden die von Guriljow skizzierten Gattungsprinzipien des Liebesmonologs bei Dargomyschski einen subtileren und differenzierteren Ausdruck. Aber die gesamte Intonationsstruktur von Dargomyschskis Melodie weist dennoch auffällige Ähnlichkeiten mit Guriljows Romanze auf, bis hin zur anfänglichen Intonation der steigenden kleinen Sekunde in der ersten Phrase (Beispiel 83a, b). Gemeinsam ist den beiden Komponisten auch der Stil der Klavierbegleitung - transparent und zurückhaltend, die deklamatorischen Nuancen der Gesangsstimme gut schattierend. Ausdrucksstarke Pausen, Fermaten und rhythmische Pausen verstärken die Stimmung der quälenden Kontemplation.

Ein weiterer romantischer Monolog nach Lermontows Worten, „Rechtfertigung“ („Wenn nur Erinnerungen“), hat einen angespannteren, erhabeneren und pathetischeren Charakter. Unter den Gedichten des Dichters sticht dieses

сумрачно-трагическим тоном: все здесь наполнено предвидением близкой гибели, пафосом обличения, чувством трагического одиночества «перед судом толпы лукавой». И Гурилев чутко ощутил взволнованный, романтический строй этого «завещания». Свободная ариозно-речитативная композиция романса полностью подчинена образному развитию текста.

Главная тема «Оправдания» безусловно подсказана «Сомнением» Глинки. Об этом напоминает и общий тип мелодии — певучей и страстной, сочетающей в себе широкую кантилену с выразительной декламацией, и плавный, арфообразный аккомпанемент, и общая сумрачная тональность соль минор, и даже отдельные гармонические обороты (пример 84).

Однако весь патетический строй стихотворения наталкивал на более свободный тип развития. Насыщенная острыми экспрессивными взлетами мелодия в центральном эпизоде романса переходит в драматический речитатив (пример 85). Декламационный характер преобладает и в динамической репризе, где указаниями *affrettando*, *a piacere* («ускоряя, свободно») Гурилев подчеркивает речевую выразительность вокальной мелодии.

Тот же тип ариозно-речитативной мелодики господствует и в романсе «В минуту жизни трудную», посвященном памяти Варламова. Декламационная трактовка вокальной партии здесь прямо противоположна глинкинской интерпретации этого текста, который у автора «Руслана» получил воплощение в широкой и полноразвучной кантилене (пример 86а, б).

аугewühlte Bekenntnis durch seinen düsteren und tragischen Ton hervor: Alles ist hier erfüllt von der Vorahnung eines nahen Todes, dem Pathos der Denunziation, dem Gefühl tragischer Einsamkeit „vor dem Urteil der bösen Menge“. Und Guriljow spürte sensibel die bewegte, romantische Struktur dieses „Testaments“. Die freie arioso-rezitativische Komposition der Romanze ist der figurativen Entwicklung des Textes völlig untergeordnet.

Das Hauptthema von „Rechtfertigung“ ist zweifelsohne von Glinkas „Zweifel“ inspiriert. Dies zeigt sich in der allgemeinen Art der Melodie - sanglich und leidenschaftlich, eine Kombination aus ausgedehnter Kantilene und expressiver Deklamation, in der weichen, harfenartigen Begleitung, in der allgemeinen düsteren Tonalität von g-Moll und sogar in bestimmten harmonischen Wendungen (Beispiel 84).

Die gesamte pathetische Struktur des Gedichts drängte jedoch auf eine freiere Art der Entwicklung. In der zentralen Episode der Romanze verwandelt sich die Melodie, die reich an scharfen expressiven Ausbrüchen ist, in ein dramatisches Rezitativ (Beispiel 85). Der deklamatorische Charakter überwiegt auch in der dynamischen Reprise, in der Guriljow die sprachliche Ausdruckskraft der Gesangsmelodie durch die Angabe *affrettando*, *a piacere* („beschleunigt, frei“) betont.

Die gleiche Art von arioso-rezitativischer Melodie beherrscht die Romanze „In einer schwierigen Minute des Lebens“, die dem Andenken Warlamows gewidmet ist. Die deklamatorische Behandlung der Gesangsstimme steht hier in direktem Gegensatz zu Glinkas Interpretation dieses Textes, die beim Autor von „Ruslan“ in einer breiten und voll klingenden Kantilene verankert war (Beispiel 86a, b).

Подобные образцы романса-монолог, навеянные поэзией Лермонтова и творчеством Даргомыжского, у Гурилева — признанного «песенника» — при более поверхностном подходе к его наследию могут восприниматься скорее как исключение.

Но тем значительнее их роль в общей перспективе развития русского романса. Нельзя отрицать, что именно в них отчетливо сказалось стремление к обогащению русской романсовой лирики (при этом — лирики, широко распространенной в быту, в демократическом окружении), ее последовательному сближению с речевой интонацией, с фонетикой звучащего слова. Тенденция драматизации русского романса и воплощения «правды в звуках», получившая свое выражение у Даргомыжского, а затем у его преемника Мусоргского, в вокальной музыке вызревала постепенно, откликаясь на общие для русского искусства стремления к психологическому реализму. К мелодии, «прямо выражающей слово» (Даргомыжский), к «осмысленной, оправданной мелодии» (Мусоргский) исподволь продвигалась мысль русских композиторов в разных ее проявлениях — начиная от драматизированных «русских песен» Варламова и многих романсов Алябьева. В 40-х годах это движение усилилось и получило заметное отражение в лермонтовских романсах Гурилева.

Этим произведениям противостоит другая, но тоже достаточно перспективная линия творчества композитора, ведущая, скорее всего, к пейзажной лирике Чайковского и Римского-Корсакова. Сюда относится ряд произведений, отмеченных поэтическим восприятием природы. В

Солche Beispiele des von der Poesie Lermontows und dem Werk Dargomyschskis inspirierten romantischen Monologs von Guriljow - einem anerkannten „Liedermacher“ - können eher als Ausnahme in einer eher oberflächlichen Betrachtung seines Vermächtnisses angesehen werden.

Umso bedeutender ist jedoch ihre Rolle in der allgemeinen Perspektive der Entwicklung der russischen Romantik. Es kann nicht geleugnet werden, dass in ihnen das Bestreben, die russische romantische Lyrik zu bereichern (gleichzeitig - Lyrik weit verbreitet im Alltag, in einem demokratischen Umfeld), ihre konsequente Annäherung an die Sprachintonation, an die Phonetik des klingenden Wortes deutlich zum Ausdruck kam. Die Tendenz, die russische Romantik zu dramatisieren und die „Wahrheit in Tönen“ zu verkörpern, die von Dargomyschski und dann von seinem Nachfolger Mussorgski zum Ausdruck gebracht wurde, entwickelte sich allmählich in der Vokalmusik und entsprach dem Bestreben nach psychologischem Realismus, das der russischen Kunst eigen war. Das Denken der russischen Komponisten in seinen verschiedenen Ausprägungen - beginnend mit den dramatisierten „Russischen Liedern“ von Warlamow und vielen Romanzen von Aljabjew - bewegte sich allmählich in Richtung einer Melodie, die „das Wort direkt ausdrückt“ (Dargomyschski), und in Richtung einer „sinnvollen, gerechtfertigten Melodie“ („Mussorgski“). In den 40er Jahren verstärkte sich diese Bewegung und spiegelte sich vor allem in Guriljows Lermontow-Romanzen wider.

Diesen Werken steht eine andere, ebenfalls vielversprechende Linie im Schaffen des Komponisten gegenüber, die wahrscheinlich auf die Landschaftslyrik von Tschaikowski und Rimski-Korsakow zurückgeht. Dazu gehört eine Reihe von Werken, die von einer poetischen Wahrnehmung der

романсах «Серенада», «Майские ночи»⁴, «Осенний день», «Месяц встал и озаряет сад серебряным лучом» образы природы выступают как символы душевных, психологических состояний, перекликаясь с лирическими пейзажами, столь характерными для русской поэзии и живописи середины XIX века.

⁴ Любопытно, что первые слова стихотворения Грекова, положенного в основу этого романса Гурилева («И ночь, и любовь, и луна, и темный, развесистый сад»), были впоследствии использованы Рахманиновым в качестве программного названия второй части его Фантазии для двух фортепиано op. 5 (1893)—«И ночь, и любовь...». Творчество Гурилева, по-видимому, не осталось без внимания у молодого композитора.

Особенно выделяется в этом плане прекрасный романс «К фонтану Бахчисарайского дворца» — предвидение будущей лирики Римского-Корсакова. У Гурилева это произведение получило характерный подзаголовок: «Ноктюрн». Действительно, удачно найденная ноктюрнообразная фактура, связанная с шопеновской традицией, здесь полностью определяет поэтический облик романса. Все в нем — движение мерно льющегося аккомпанемента, изменчивость непрерывно модулирующей гармонической ткани, плавность волнообразной мелодической линии — чутко корреспондирует с пушкинским элегическим образом воспоминаний⁵.

⁵ Нельзя не напомнить, что именно этот романс Гурилева был использован Б. В. Асафьевым в качестве обрамляющей темы в балете «Бахчисарайский фонтан».

Natur geprägt sind. In den Romanzen „Serenade“, „Maiennacht“⁴, „Herbsttag“ und „Der Monat ist aufgegangen und beleuchtet den Garten mit einem silbernen Strahl“ erscheinen Bilder der Natur als Symbole geistiger und seelischer Zustände, die an die lyrischen Landschaften erinnern, die für die russische Dichtung und Malerei der Mitte des 19. Jahrhunderts so typisch waren.

⁴ Kurioserweise wurden die ersten Worte von Grekows Gedicht, das die Grundlage für Guriljows Romanze bildete („Und die Nacht und die Liebe und der Mond und der dunkle, buschige Garten“), später von Rachmaninow als Programmtitel für den zweiten Satz seiner Fantasie für zwei Klaviere op. 5 (1893) – „Und die Nacht und die Liebe...“. Guriljows Arbeit blieb dem jungen Komponisten offenbar nicht verborgen.

Die schöne Romanze „Zum Brunnen des Bachtschissarai-Palastes“ - ein Vorbote von Rimski-Korsakows zukünftiger Lyrik - sticht in dieser Hinsicht hervor. Guriljow gab diesem Werk einen charakteristischen Untertitel: „Nocturne“. In der Tat bestimmt die erfolgreich gefundene nocturnartige Struktur, die mit der Chopin-Tradition verbunden ist, hier vollständig die poetische Form der Romanze. Alles in ihr - die Bewegung der mäßig fließenden Begleitung, das Fließen des kontinuierlich modulierenden harmonischen Gefüges, das Fließen der wogenden melodischen Linie - korrespondiert sensibel mit Puschkins elegischem Bild der Erinnerung⁵.

⁵ Man kommt nicht umhin, sich daran zu erinnern, dass genau diese Guriljow-Romanze von B. W. Assafjew als Rahmenthema im Ballett „Der Brunnen von Bachtschissarai“ verwendet wurde.

Примечательна уже первая фраза романса с ее романтически просветленной ключевой интонацией, возносящейся к мелодической вершине (пример 87).

Ярко проявилось в романсе Гурилева особое, ценное качество его вокальной лирики: внимание к фактуре сопровождения, составляющей неразрывное единство с вокальной партией. Во всем оформлении романса, в тонко разработанной партии фортепиано ясно запечатлелась цельность художественного образа. Видна рука не только одаренного мелодиста, но и тонкого музыканта-исполнителя, пианиста, превосходно владеющего своим инструментом.

Фортепианное творчество Гурилева, надолго и основательно забытое, сравнительно недавно получило достойную оценку в трудах советских музыковедов (см.: 8; 162). Тщательное исследование изданных им сочинений помогло установить его подлинную роль в развитии русского пианизма как композитора, исполнителя и педагога. Достаточно широкий охват жанров в фортепианном наследии Гурилева, начиная от несложных инструктивных пьес и до концертных виртуозных транскрипций, свидетельствует о незаурядном пианистическом мастерстве этого замечательного музыканта, существенно обогатившего русскую фортепианную литературу своего времени. Справедливо суждение, высказанное исследователем русской фортепианной музыки В. И. Музалевским: «Вариации Гурилева в корне меняют представление о нем как о композиторе с ограниченными, средствами выразительности, якобы способном создавать лишь легкую фактуру, примитивный „гитарный“

Schon die erste Phrase der Romanze mit ihrer romantisch aufgeklärten, zum melodischen Gipfel aufsteigenden Tonartenintonation (Beispiel 87) ist bemerkenswert.

In Guriljows Romanze kommt eine besondere, wertvolle Eigenschaft seiner Vokallyrik deutlich zum Vorschein: die Aufmerksamkeit für die Struktur der Begleitung, die eine untrennbare Einheit mit der Gesangsstimme bildet. In der gesamten Gestaltung der Romanze, in der fein ausgearbeiteten Klavierstimme, ist die Ganzheit des künstlerischen Bildes deutlich ausgeprägt. Man sieht nicht nur die Hand eines begabten Melodikers, sondern auch die eines feinen musikalischen Interpreten, eines Pianisten, der sein Instrument hervorragend beherrscht.

Das lange und gründlich vergessene Klavierwerk Guriljows hat erst in jüngster Zeit in den Werken sowjetischer Musikwissenschaftler eine gebührende Würdigung erfahren (siehe: 8; 162). Ein gründliches Studium seiner veröffentlichten Werke hat dazu beigetragen, seine wahre Rolle in der Entwicklung des russischen Klavierschaffens als Komponist, Interpret und Lehrer zu ermitteln. Die relativ große Bandbreite der Genres in Guriljows Klavierwerk, die von einfachen Lehrstücken bis zu virtuosen Konzerttranskriptionen reicht, zeugt von den herausragenden pianistischen Fähigkeiten dieses bemerkenswerten Musikers, der die russische Klavierliteratur seiner Zeit erheblich bereichert hat. W. I. Musalewski, ein Forscher der russischen Klaviermusik, urteilt treffend: „Guriljows Variationen ändern grundlegend die Vorstellung von ihm als einem Komponisten mit begrenzten Ausdrucksmöglichkeiten, der angeblich nur leichte Texturen und eine primitive „Gitarren“-Begleitung für die Klavierstimmen der Romanzen schaffen konnte. Die große Vielfalt der

аккомпанемент для фортепианных партий романсов. Большое разнообразие гармонических приемов (вплоть до широкого употребления диссонансирующих сочетаний и свежих модуляций), свободное владение техникой фортепианного письма, виртуозный размах дают основания для совсем другой, более высокой и справедливой оценки Гурилева-композитора» (162, 179).

Действительно, все отмеченные качества явно выделяют Гурилева среди его современников; в искусном владении фортепианной, фактурой он уступает только Глинке. Являясь одним из типичных представителей фильдовской школы пианизма, он самостоятельно развивает ее принципы на русской почве. Характерные для этой традиции приемы легкой, ажурной фортепианной техники, чистоту голосоведения, изящество и утонченность фильдовского «прочувствованного» стиля он целиком подчиняет своему эстетическому ощущению русского художника — композитора и исполнителя, запросам русской аудитории. В лучших сочинениях — транскрипциях и вариациях концертного плана — он использует в основном темы Глинки, Варламова и Алябьева, а в пьесах инструктивного, педагогического характера разрабатывает русские народные песни.

Свои фортепианные сочинения Гурилев начал публиковать в 30-х годах в Москве, лучшие же из них относятся к следующему десятилетию. В них он свободно овладевает двумя основными жанрами русской фортепианной музыки того времени: вариационным циклом и фортепианной миниатюрой.

Особого внимания заслуживают вариации Гурилева. Написанные на темы из популярных романсов и опер, они, по существу, представляют собой

гармонischen Techniken (bis hin zur breiten Verwendung dissonanter Kombinationen und frischer Modulationen), seine fließende Beherrschung der Klaviersatztechniken und seine virtuose Bandbreite geben Anlass zu einer ganz anderen, höheren und gerechteren Bewertung des Komponisten Guriljow“ (162, 179).

All diese Qualitäten zeichnen Guriljow unter seinen Zeitgenossen aus; in der gekonnten Beherrschung der Klaviertechnik wird er nur von Glinka übertroffen. Als einer der typischen Vertreter der Field-Schule des Pianismus hat er deren Prinzipien auf russischem Boden unabhängig entwickelt. Die für diese Tradition charakteristische Technik der leichten, durchbrochenen Klaviertechnik, die Reinheit der Intonation, die Eleganz und Raffinesse des „gefühlten“ Field-Stils ordnet er ganz seinem ästhetischen Empfinden als russischer Künstler-Komponist und Interpret sowie den Anforderungen des russischen Publikums unter. In seinen besten Werken - Transkriptionen und Variationen des Konzertplans - verwendet er hauptsächlich Themen von Glinka, Warlamow und Aljabjew, und in Stücken mit lehrreichem und pädagogischem Charakter verarbeitet er russische Volkslieder.

Guriljow begann seine Klavierwerke in den 30er Jahren in Moskau zu veröffentlichen, und die besten von ihnen stammen aus dem folgenden Jahrzehnt. In ihnen beherrschte er die beiden wichtigsten Gattungen der russischen Klaviermusik jener Zeit: den Variationszyklus und die Klavierminiatur.

Guriljows Variationen verdienen besondere Aufmerksamkeit. Sie wurden über Themen aus populären Romanzen und Opern geschrieben und sind im Wesentlichen eine charakteristische

характерный жанр транскрипций, широко распространенный в эпоху романтизма. В них раскрываются лучшие стороны фильдовской традиции, которая выступает здесь уже в несколько усложненных формах более импозантного, виртуозноконцертного стиля 30—40-х годов. Таким виртуозным блеском, широким концертным размахом отличается Фантазия Гурилева на темы из оперы Доницетти «Лукреция Борджиа», заметно перекликающаяся с аналогичными сочинениями Глинки на итальянские темы.

Тенденции романтического пианизма в наиболее яркой художественной форме проявились у Гурилева в его вариациях на темы из оперы Глинки и песен Варламова. Первый из этих циклов основан на теме терцета из I действия «Ивана Сусанина»—«Не томи, родимый». Пленительную тему Глинки Гурилев разрабатывает свободно, с большим разнообразием приемов фортепианной техники, не нарушая в то же время кантленного характера глинкинской мелодии.

Еще интереснее, оригинальнее по замыслу транскрипция романса Варламова «На заре ты ее не буди» (1848)⁶.

⁶ Помимо этой транскрипции, Гурилеву принадлежит цикл вариаций на тему песни Варламова «Ты не пой, соловей».

С большим художественным тактом композитор выявляет лучшие стороны мелодии Варламова —ее Мягкую созерцательность, ритмическую плавность вальсового движения. Циклу вариаций предшествует блестящая импровизационная интродукция. Эмоциональный характер этого «свободного излияния» усиливает и

Gattung von Transkriptionen, die in der Romantik weit verbreitet war. Sie zeigen die besten Aspekte der Field-Tradition, die hier in den etwas komplizierteren Formen des imposanteren, virtuoserer Konzertstils der 30er - 40er Jahre erscheint. Guriljows Fantasie über Themen aus Donizettis Oper „Lucrezia Borgia“, die deutlich an ähnliche Werke von Glinka über italienische Themen erinnert, zeichnet sich durch eine solche virtuose Brillanz und große Konzertsfähigkeit aus.

Die Tendenzen des romantischen Klavierspiels wurden von Guriljow in seinen Variationen über Themen aus Glinkas Opern und Warlamows Liedern am anschaulichsten dargestellt. Der erste dieser Zyklen basiert auf dem Thema des Terzetts aus dem ersten Akt von „Iwan Sussanin“ – „Quäle mich nicht, mein Liebster“. Guriljow entwickelt Glinkas fesselndes Thema frei, mit einer großen Vielfalt an Klaviertechniken, ohne dabei den kantilenischen Charakter von Glinkas Melodie zu stören.

Die Transkription von Warlamows Romanze „Wecke sie nicht im Morgengrauen“ (1848)⁶ ist in ihrer Konzeption noch interessanter und origineller.

⁶ Zusätzlich zu dieser Transkription besitzt Guriljow einen Zyklus von Variationen über das Thema von Warlamows Lied „Du sollst nicht singen, Nachtigall“.

Mit großem künstlerischen Feingefühl hebt der Komponist die besten Aspekte von Warlamows Melodie hervor - ihre sanfte Kontemplation und das rhythmische Fluidum der Walzerbewegung. Dem Variationszyklus geht eine brillante improvisatorische Einleitung voraus. Der emotionale Charakter dieses „freien Ergusses“ verstärkt und schattiert den

оттеняет романтический тон последующих вариаций, в которых Гурилев умело пользуется тембровыми контрастами, тонкими красочными эффектами. При этом он выходит далеко за рамки филигранного фильдовского стиля и стремится к более сочному, насыщенному колориту (аккордовая и октавная техника, мелодизация фортепианной фактуры, красочное сопоставление крайних регистров). Выделив это сочинение в обзоре фортепианной музыки глинкинской эпохи, историк русского фортепианного искусства А. Д. Алексеев замечает: «Мастерство фортепианного изложения, однако, не служит у Гурилева задачам демонстрации виртуозности исполнителя. Композитор явно стремится прежде всего раскрыть лирическое начало романса. Видоизменяя тему, он обогащает ее все новыми оттенками чувства... В целом Вариации Гурилева — один из лучших и наиболее зрелых образцов лирико-романтического направления в фортепианном творчестве русских мастеров песни-романса» (8, 69).

Значительно проще выглядят у Гурилева его более ранние сочинения на темы Алябьева: транскрипция песни «Соловей» и Полонез на темы двух романсов — «Совет» («Ты, Федор, славный был гусар») и «Недоумение» («Какое чувство, я не знаю»). Но самое обращение к творчеству современника уже показательно: оно свидетельствует о том, с каким вниманием Гурилев относился к новым явлениям русской музыки (упомянутый выше Полонез был издан в 1830 году в сборнике «Новоселье», сразу же вслед за публикацией романсов Алябьева).

Большую дань композитор отдал танцевальной миниатюре. Среди его произведений — вальсы, мазурки, галопы, котильоны, несложные пьесы

романтического тона der folgenden Variationen, in denen Guriljow gekonnt Klangfarbenkontraste und subtile Farbeffekte einsetzt. Dabei geht er weit über den filigranen Field-Stil hinaus und strebt nach einer reicheren, satteren Farbgebung (Akkord- und Oktavtechnik, Melodisierung des Klaviersatzes, farbiges Nebeneinander der extremen Register). Der Historiker der russischen Klavierkunst A. D. Alexejew hebt dieses Werk in einer Besprechung von Glinkas Klaviermusik der Glinka-Ära hervor: „Die Beherrschung der Klavierexposition dient Guriljow jedoch nicht dazu, die Virtuosität des Interpreten zu demonstrieren. Der Komponist ist offensichtlich in erster Linie bestrebt, den lyrischen Anfang der Romanze zu enthüllen. Indem er das Thema abwandelt, reichert er es mit immer neuen Gefühlsnuancen an... Insgesamt sind Guriljows Variationen eines der besten und reifsten Beispiele für die lyrisch-romantische Tendenz im Klavierwerk der russischen Meister der Liedromantik“ (8, 69).

Guriljows frühere Werke über Themen von Aljabjew sehen viel einfacher aus: eine Transkription des Liedes „Die Nachtigall“ und eine Polonaise über die Themen zweier Romanzen – „Der Rat“ („Du, Fjodor, warst ein ruhmreicher Husar“) und „Verwirrung“ („Was für ein Gefühl, ich weiß nicht“). Aber schon der Hinweis auf das Werk seines Zeitgenossen ist bezeichnend: er zeigt, wie aufmerksam Guriljow auf neue Phänomene in der russischen Musik reagierte (die oben erwähnte Polonaise wurde 1830 in der Sammlung „Neuheiten“ veröffentlicht, unmittelbar nach der Veröffentlichung von Aljabjews Romanzen).

Der Komponist zollte der Tanzminiatur großen Respekt. Unter seinen Werken finden sich Walzer, Mazurken, Galoppe, Kotillions und einfache alltägliche

домашнего обихода, вполне доступные для любительского исполнения. В художественном отношении они неравноценны: наряду с более тонкими, изящными мазурками и смешанным жанром польки-мазурки, которому Гурилев отдавал явное предпочтение, встречаются и достаточно банальные пьесы, написанные в угоду «среднему вкусу». Однако мастерство владения инструментом заметно и в них. По верному замечанию исследователя, «и в этой части творчества Гурилева виден профессиональный композитор, чуткий к гармоническим краскам, к звучанию фортепиано — знаток инструмента» (163, 179). В лучших же своих сочинениях — транскрипциях и вариациях—Гурилев выступил как один из зачинателей виртуозно-концертного жанра в России. Путь от них прокладывается к фортепианному творчеству Дюбюка и далее Балакирева, чье творчество ознаменовало новый этап развития русского пианизма. Талантливый современник Глинки, Гурилев, пусть в немногих сохранившихся образцах, но все же сделал важный шаг в этом направлении. Заметно уступая вокальной лирике, его фортепианное творчество не прошло бесследно для будущих поколений русских музыкантов.

Искусство Гурилева, долго подвергавшееся своего рода остракизму в музыкальной критике дооктябрьского периода, теперь давно уже включено советской наукой в общий процесс развития русской музыкальной культуры как один из существенных этапов ее развития. Наиболее художественно ценные из его романсов стойко выдержали испытание временем. Доступная в лучшем значении этого слова, музыка Гурилева, как и искусство Варламова, «живет по путям, предуказанным общественным сознанием» (Асафьев)—живет благодаря

Стücke, die für Laien recht zugänglich sind. In künstlerischer Hinsicht sind sie ungleichmäßig: neben zarteren, anmutigen Mazurken und der gemischten Gattung der Polka-Mazurka, die Guriljow eindeutig bevorzugte, gibt es auch recht banale Stücke, die für den „Durchschnittsgeschmack“ geschrieben wurden. Doch auch in ihnen ist die Beherrschung des Instruments spürbar. Wie der Forscher richtig feststellt, „kann man sogar in diesem Teil von Guriljows Werk einen professionellen Komponisten erkennen, der für harmonische Farben und den Klang des Klaviers empfänglich ist - ein Kenner des Instruments“ (163, 179). In seinen besten Werken - Transkriptionen und Variationen - wirkte Guriljow als einer der Begründer der Gattung der Virtuosenkonzerte in Russland. Der Weg von diesen Werken führt zu den Klavierwerken von Dubjuk und dann Balakirew, dessen Werk eine neue Etappe in der Entwicklung des russischen Klavierschaffens markiert. Guriljow, ein talentierter Zeitgenosse Glinkas, hat, wenn auch nur in wenigen erhaltenen Beispielen, einen wichtigen Schritt in diese Richtung getan. Auch wenn sein Klavierwerk deutlich hinter seinen Vokaltexen zurückbleibt, ist es für die nachfolgenden Generationen russischer Musiker nicht spurlos an ihm vorübergegangen.

Guriljows Kunst, die in der Musikkritik der Vor-Oktoberrevolutions-Zeit lange Zeit eine Art Ächtung erfuhr, ist von der sowjetischen Wissenschaft längst in den allgemeinen Entwicklungsprozess der russischen Musikkultur als eine der wesentlichen Etappen ihrer Entwicklung einbezogen worden. Die künstlerisch wertvollsten seiner Romanzen haben den Test der Zeit überstanden. Zugänglich im besten Sinne des Wortes, lebt Guriljows Musik, wie die Kunst Warlamows, „auf den vom öffentlichen Bewusstsein vorgezeichneten Wegen“ (Assafjew) - lebt dank der wunderbaren Eigenschaft der Geselligkeit, der

прекрасному качеству общительности, созвучности мироощущению самых широких, демократических кругов. Прозорливо связывая линию романсового мелоса Варламова и Гурилева с интонационным строем лирического тематизма Чайковского, Асафьев правильно указывал на это явление как на плодотворную ветвь русской музыки, которой суждено было разрастись и расцвести в будущем: «по своему материалу и настроению, по характеру мелодики (задушевно-элегической) и умению искренне и просто выражать чувство, Чайковский в своем романсе почти целиком вышел из русского-бытового, вернее, „домашнего“ романса», — писал Асафьев в своей книге «Русская музыка». В этом смысле искусство Гурилева, казалось бы скромное, бытовое по своему значению, в действительности во многом ассоциируется с явлениями следующей, послеглинкинской эпохи. В непритязательной, общедоступной форме он сумел предвосхитить то новое, что несла с собой русская художественная мысль 50—60-х годов: внимание к внутреннему миру простого, обыденного человека, чуткое ощущение психологической атмосферы времени.

М. И. ГЛИНКА

1.

Имя Глинки неизменно связывается в нашем сознании со всем широким, многоохватным миром русской классической музыки. Возникшее на основе почвенных вековых традиций, его искусство смело вторглось в будущее, определив пути оперной драматургии, симфонизма и камерных жанров. И в этом смысле

Übereinstimmung mit der Weltanschauung der breitesten, demokratischen Kreise. Indem er vorausschauend die Linie des romantischen Melos von Warlamow und Guriljow mit der intonatorischen Struktur des lyrischen Thematismus von Tschaikowski verband, wies Assafjew zu Recht auf dieses Phänomen als einen fruchtbaren Zweig der russischen Musik hin, der in Zukunft wachsen und erblühen sollte: „Nach Material und Stimmungen, nach dem Charakter der Melodie (intim und elegisch) und der Fähigkeit, Gefühle aufrichtig und einfach auszudrücken, entstammt Tschaikowskis Romanze fast gänzlich der russischen häuslichen oder besser gesagt ‚heimatlichen‘ Romantik“, schrieb Assafjew in seinem Buch „Russische Musik“. In diesem Sinne ist Guriljows Kunst, die in ihrer Bedeutung bescheiden und häuslich zu sein scheint, in Wirklichkeit weitgehend mit den Phänomenen der nächsten, der Nach-Glinka-Ära verbunden. In einer bescheidenen, allgemein zugänglichen Form gelang es ihm, das Neue, das das russische künstlerische Denken der 50er - 60er Jahre mit sich brachte, vorwegzunehmen: die Aufmerksamkeit für die innere Welt der gewöhnlichen, alltäglichen Menschen, ein sensibler Sinn für die psychologische Atmosphäre der Zeit.

M. I. GLINKA

1.

Der Name Glinka ist in unseren Köpfen unweigerlich mit der gesamten breiten und vielfältigen Welt der russischen klassischen Musik verbunden. Aus dem Boden jahrhundertalter Traditionen kommend, stieß seine Kunst kühn in die Zukunft vor, indem sie die Wege der Operndramaturgie, des Symphonismus und der Kammermusikgattungen

творчество автора «Руслана» во всей истории русской музыки явилось едва ли не самым главным, решающим, поворотным рубежом. Вместе с Глинкой она вошла в круг важнейших явлений мировой культуры и утвердила свою самостоятельность, став истинным выражением народного сознания, духовных творческих сил русского народа.

«Эпохой Глинки» можно по справедливости назвать всю втот рую четверть XIX столетия, когда лучшие устремления отечественного музыкального искусства как бы аккумуляровались в его произведениях, и прежде всего в двух операх, послуживших в дальнейшем двумя мощными устоями национальной музыкальной классики. При всей несомненной одаренности его современников — Алябьева, Верстовского и других — ему одному суждено было возвысить свое творчество до того высокого уровня эстетико-философского обобщения, который отвечал властному зову времени. События Отечественной войны и декабрьского восстания, всколыхнувшие до основания русскую жизнь, не могли не отозваться на судьбах музыки. Они вынесли на поверхность глинкинскую идею «отечественной героико-трагической оперы», глинкинскую концепцию русского героического эпоса — то есть именно то высокое и общезначимое содержание народности в искусстве, которое ввиду исторических условий еще не было доступно предшественникам и старшим современникам Глинки. Силой своего гениального дарования, мудрой проницательности и широчайшей общеевропейской эрудиции он как художник сумел преодолеть разрыв между целью и средствами, желаемым и доступным.

definierte. Und in diesem Sinne war das Werk des Autors von „Ruslan“ in der gesamten Geschichte der russischen Musik fast der wichtigste, entscheidende Wendepunkt. Zusammen mit Glinka reihte es sich in den Kreis der wichtigsten Phänomene der Weltkultur ein, behauptete seine Unabhängigkeit und wurde zu einem echten Ausdruck des Volksbewusstseins und der geistigen Schaffenskraft des russischen Volkes.

Das gesamte zweite Viertel des 19. Jahrhunderts kann mit Fug und Recht als „Glinkas Epoche“ bezeichnet werden, in der die besten Bestrebungen der russischen Musik in seinen Werken, vor allem in den beiden Opern, die später als zwei mächtige Grundlagen der nationalen Musikklassiker dienten, zusammengefasst wurden. Bei allem unbestrittenen Talent seiner Zeitgenossen - Aljabjew, Werstowski und anderen - war nur er dazu bestimmt, sein Werk auf jenes hohe Niveau ästhetischer und philosophischer Verallgemeinerung zu heben, das dem dringenden Ruf der Zeit entsprach. Die Ereignisse des Vaterländischen Krieges und des Dekabristenaufstandes, die das russische Leben in seinen Grundfesten erschütterten, konnten nicht ohne Auswirkungen auf das Schicksal der Musik bleiben. Sie brachten Glinkas Idee der „heimischen heroischen und tragischen Oper“, Glinkas Konzept des russischen Heldenepos zum Vorschein - also genau jenen hohen und allgemein bedeutsamen Gehalt des Nationalen in der Kunst, der Glinkas Vorgängern und älteren Zeitgenossen aufgrund der historischen Bedingungen noch nicht zur Verfügung stand. Durch die Kraft seines Genies, seiner weisen Einsicht und der breitesten europäischen Gelehrsamkeit gelang es ihm als Künstler, die Kluft zwischen dem Zweck und den Mitteln, dem Wünschenswerten und dem Erreichbaren zu überwinden.

Историческая роль Глинки как основоположника русской музыкальной классики определилась не сразу. Подчеркивая глубокую самобытность его искусства, критики XIX века вместе с тем удивлялись непостижимости и неподготовленности этого явления. Творчество гениального композитора они сознательно отгораживали от всего предшествующего «подражательного» периода русского музыкального искусства. Нужны были долгие годы пристального исследования доглинкинского периода, чтобы поставить могучую фигуру создателя «Сусанина» на прочный пьедестал русской художественной традиции и лучших достижений национальной композиторской школы XVIII — начала XIX веков.

Подлинное значение глинкинского наследия вырисовывается только в широкой исторической перспективе. Анализ творческого становления Глинки вплоть до «Ивана Сусанина» показывает, что молодой композитор в своем стремлении к мастерству как бы повторил на новом уровне тот сложный путь, который был пройден его предшественниками.

Поразительная интенсивность развития русского искусства (за несколько десятков лет — на уровень веками сложившейся западноевропейской культуры!) привела к своеобразной стилистической полифонии в области литературы, театра и музыки. Композиторы XVIII — начала XIX веков в своих исканиях опирались в основном на господствующий стиль классицизма, с его незыблемыми принципами функциональности в области гармонии, ладотонального мышления, инструментовки. Эти же нормы музыкального классицизма были основательно усвоены Глинкой в юные годы.

Glinkas historische Rolle als Begründer der russischen Musikklassik war nicht sofort klar. Die Kritiker des 19. Jahrhunderts betonten die tiefgreifende Originalität seiner Kunst und waren gleichzeitig überrascht von der Unbegreiflichkeit und Unvorbereitetheit dieses Phänomens. Sie grenzten das Werk des genialen Komponisten bewusst von der gesamten vorangegangenen „nachahmenden“ Periode der russischen Musik ab. Es bedurfte vieler Jahre intensiver Beschäftigung mit der Vor-Glinka-Periode, um die mächtige Gestalt des Schöpfers von „Sussanin“ auf einen festen Sockel der russischen Kunsttradition und der besten Leistungen der nationalen Komponistenschule des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts zu stellen.

Die wahre Bedeutung von Glinkas Vermächtnis erschließt sich erst in einer umfassenden historischen Perspektive. Eine Analyse von Glinkas schöpferischer Entwicklung bis zu „Iwan Sussanin“ zeigt, dass der junge Komponist in seinem Streben nach Meisterschaft den schwierigen Weg, den seine Vorgänger gegangen waren, auf einer neuen Ebene zu wiederholen schien.

Die erstaunliche Intensität der Entwicklung der russischen Kunst (innerhalb weniger Jahrzehnte auf das Niveau der jahrhundertealten westeuropäischen Kultur!) führte zu einer eigentümlichen stilistischen Vielstimmigkeit in den Bereichen Literatur, Theater und Musik. Die Komponisten des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts stützten sich in ihrem Streben hauptsächlich auf den vorherrschenden Stil des Klassizismus mit seinen unveränderlichen Prinzipien der Funktionalität im Bereich der Harmonie, des ladotonalen Denkens und der Instrumentation. Diese Normen des musikalischen Klassizismus wurden

Но в русской музыке традиции классицизма утвердились уже тогда, когда нахлынувший поток сентиментализма и раннего романтизма захватил творческую мысль русских мастеров. Воспитанный на поэзии Жуковского и Батюшкова, на фортепианном стиле фильдовской школы, молодой Глинка с большой непосредственностью отразил в музыке лучшие стороны этого «чувствительного» мироощущения.

С течением времени все более глубоко проникали в его сознание новые художественные задачи, выдвинутые передовой русской критикой, русской литературой и в первую очередь — творчеством Пушкина. Подобно самому поэту он последовательно испытывал воздействие классицизма (у Пушкина — преимущественно французского, у Глинки — классицизма австро-немецкой, венской композиторской школы), предромантизма, а затем зрелого романтизма (у Пушкина — «нового», байронического, у молодого Глинки — итальянского, беллиниевского стиля). Но все это преодолевалось у них обоим внутренним ощущением самобытности русского искусства, ощущением художнического долга перед родиной и неизбывным стремлением «писать по-русски» (Глинка).

Затронутая аналогия закономерна. Тема «Пушкин и Глинка» давно уже стала традиционной в критической литературе. Творчество двух великих новаторов всегда привлекало внимание русских критиков. Смысл этой исторической параллели в наиболее ясной форме был раскрыт еще первым биографом Глинки — Стасовым. «Во многих отношениях Глинка имеет в русской музыке такое же значение, как Пушкин в русской поэзии. Оба великие таланты, оба —

von Glinka in jungen Jahren gründlich verinnerlicht.

Aber in der russischen Musik waren die Traditionen des Klassizismus bereits etabliert, als die Flut des Sentimentalismus und der Frühromantik das kreative Denken der russischen Meister überschwemmte. Der junge Glinka, der mit der Poesie von Schukowski und Batjuschkow und dem Klavierstil der Field-Schule aufgewachsen war, spiegelte in seiner Musik die besten Aspekte dieser „sensiblen“ Weltanschauung mit großer Direktheit wider.

Im Laufe der Zeit drangen die neuen künstlerischen Aufgaben, die von der fortschrittlichen russischen Kritik, der russischen Literatur und vor allem dem Werk Puschkins gestellt wurden, immer tiefer in sein Bewusstsein ein. Wie der Dichter selbst wurde er immer wieder vom Klassizismus (bei Puschkin vor allem vom französischen, bei Glinka vom Klassizismus der österreichisch-deutschen, Wiener Kompositionsschule), von der Vorromantik und dann von der reifen Romantik (bei Puschkin vom „neuen“, byronischen, beim jungen Glinka vom italienischen, Bellini-Stil) beeinflusst. Doch all dies wurde bei beiden durch ein inneres Gefühl für die Originalität der russischen Kunst, ein Gefühl der künstlerischen Pflicht gegenüber dem Mutterland und den unausweichlichen Wunsch, „auf Russisch zu schreiben“ (Glinka), überwunden.

Die angesprochene Analogie ist legitim. Das Thema „Puschkin und Glinka“ hat in der kritischen Literatur eine lange Tradition. Das Werk der beiden großen Erneuerer hat stets die Aufmerksamkeit der russischen Kritiker auf sich gezogen. Die Bedeutung dieser historischen Parallele hat sogar der erste Biograph Glinkas - Stassow - in klarster Form erkannt. „In vielerlei Hinsicht hat Glinka in der russischen Musik die gleiche Bedeutung wie

родоначальники нового русского художественного творчества, оба — глубоко национальные, черпавшие свои великие силы прямо из коренных элементов своего народа, оба создали новый русский язык — «один в поэзии, другой в музыке» (258, 720). Являясь в полном смысле слова детьми своего героического времени, оба художника мощно продвинули вперед русское искусство, уже перейдя за грани знаменательного 1825 года, вступив в новую эпоху общественного сознания и освободительной мысли.

При всем этом историческая параллель «Пушкин и Глинка» не может быть понята прямолинейно, как некая аксиома: она закономерна лишь «во многих отношениях», как об этом правильно сказал Стасов. Здесь следует учитывать не только специфику исторического развития русской музыки как искусства более молодого и профессионально менее подготовленного. Различными были сами творческие индивидуальности великих мастеров, их личностные типы, характер мировоззрения. Было бы ошибкой приписывать Глинке широкий универсализм Пушкина, психологическую глубину и всеохватность его гения, открытое вольнолюбие и прямую связь с идеологией декабристов. Но общей является глубокая почвенность их искусства, выросшего из недр народного сознания и утвердившегося на подлинно народных идеалах жизненной правды. Эта общность определялась прежде всего неразрывной связью двух гениев России с национальной художественной традицией, со всем трудным процессом самоутверждения русского искусства.

Puschkin in der russischen Poesie. Beide sind große Talente, beide sind die Stammväter des neuen russischen Kunstschaffens, beide sind zutiefst national und schöpfen ihre große Kraft direkt aus den autochthonen Elementen ihres Volkes, beide haben eine neue russische Sprache geschaffen - der eine in der Poesie, der andere in der Musik“ (258, 720). Beide Künstler waren im wahrsten Sinne des Wortes Kinder ihrer heroischen Zeit und trieben die russische Kunst kraftvoll voran, nachdem sie die Grenzen des bedeutsamen Jahres 1825 bereits überschritten hatten und in eine neue Ära des sozialen Bewusstseins und des befreienden Denkens eintraten.

Bei alledem kann die historische Parallele „Puschkin und Glinka“ nicht einfach als ein bestimmtes Axiom verstanden werden: sie ist nur „in vielerlei Hinsicht“ natürlich, wie Stassow zu Recht sagte. Hier sollten wir nicht nur die Besonderheiten der historischen Entwicklung der russischen Musik als einer jüngeren und weniger professionell vorbereiteten Kunst berücksichtigen. Die schöpferischen Individualitäten der großen Meister, ihre Persönlichkeitstypen, die Art ihrer Anschauungen waren sehr unterschiedlich. Es wäre ein Fehler, Glinka den breiten Universalismus von Puschkin, die psychologische Tiefe und den Umfang seines Genies, sein offenes Freidenkertum und seine direkte Verbindung mit der Ideologie der Dekabristen zuzuschreiben. Gemeinsam ist ihnen aber der tiefe Boden ihrer Kunst, die aus den Tiefen des Volksbewusstseins herauswuchs und auf wahrhaft volkstümlichen Idealen der Lebenswahrheit aufbaute. Diese Gemeinsamkeit wurde vor allem durch die untrennbare Verbindung der beiden Genies Russlands mit der nationalen künstlerischen Tradition, mit dem ganzen schwierigen Prozess der Selbstbestätigung der russischen Kunst bestimmt.

Свою историческую роль зачинателя нового, классического периода русской музыки Глинка выполнил прежде всего как народный художник. Образно говоря, он успел «вовремя родиться»: его художественные принципы созревали в горячей, насыщенной атмосфере Отечественной войны и декабризма. Сама идея народности претерпевала тогда огромную эволюцию, развиваясь в кругах продекабристской интеллигенции и наконец получив наиболее полное, разностороннее воплощение в творчестве Пушкина, в его знаменитом тезисе: «История народа принадлежит поэту».

Многое было усвоено Глинкой еще в юные, ученические годы, в общении с его воспитателем Кюхельбекером и будущими «первенцами Свободы». Глубоко утвердилось в эстетике декабристов представление об эпической сущности народного искусства. Этому способствовали и новые литературные достижения, и новые открытия русской историко-филологической науки, пробудившие общественную мысль.

Еще в первых десятилетиях века возник интерес к совсем еще неисследованному слою древнерусского эпоса. Осуществленная в 1800 году публикация «Слова о полку Игореве», а затем издание «Древних российских стихотворений» (1804) вызвали целый поток поэтических подражаний. Радищев, увлеченный героикой древнеславянского мира, в стихотворении «Песнь Всегласа» сравнивал легендарного Бояна с Гомером и Оссианом. Карамзин в своем «Пантеоне российских авторов» писал о Бонне как о первом русском поэте, родоначальнике отечественной поэзии, а Жуковский взял на себя труд перевести весь текст «Слова» стилизованной

Glinka erfüllte seine historische Rolle als Begründer der neuen, klassischen Periode der russischen Musik in erster Linie als Volkskünstler. Bildlich gesprochen wurde er „in der Zeit geboren“: seine künstlerischen Prinzipien reiften in der heißen, intensiven Atmosphäre des Vaterländischen Krieges und des Dekabristentums. Die Idee der Nationalität selbst machte eine gewaltige Entwicklung durch, die sich in den Kreisen der Anhänger des Dekabristentums entwickelte und schließlich ihre umfassendste und vielseitigste Verkörperung im Werk von Puschkina fand, in seiner berühmten These: „Die Geschichte des Volkes gehört dem Dichter.“

Vieles lernte Glinka schon als junger Schüler im Dialog mit seinem Lehrer Küchelbecker und dem künftigen „Erstgeborenen der Freiheit“. Die Idee des epischen Wesens der Volkskunst war tief in der Ästhetik der Dekabristen verwurzelt. Dazu trugen neue literarische Errungenschaften und neue Entdeckungen der russischen Geschichts- und Philologiewissenschaft bei, die das öffentliche Denken weckten.

Schon in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts entstand ein Interesse an der noch völlig unerforschten Schicht des altrussischen Epos. Die im Jahr 1800 erfolgte Veröffentlichung des „Igorliedes“ und die anschließende Herausgabe der „Altrussischen Gedichte“ (1804) lösten eine ganze Flut poetischer Nachahmungen aus. Raditschew, der von der Heldenepik der altslawischen Welt begeistert war, verglich in seinem Gedicht „Gesang des Allgesanges“ den legendären Bojan mit Homer und Ossian. Karamsin schrieb in seinem „Pantheon der russischen Autoren“ über Bonnus als den ersten russischen Dichter, den Stammvater der einheimischen Poesie, und Schukowski übernahm die Mühe, den gesamten Text des „Wortes“ in stilisierter rhythmischer

ритмической прозой (см.: 296, 199—200). К этим литературным увлечениям присоединились научные исследования в области фольклористики, и в первую очередь труды А. Х. Востокова, выдающегося филолога, издавшего в 1812 году свой «Опыт о русском стихосложении», в котором он обосновал многие коренные особенности народного стиха.

Новый аспект в понимание народного творчества внесла последнедекабристская эпоха конца 20—30-х годов. Идея национальной самобытности искусства, в сильнейшей степени подсказанная движением романтизма, властно захватила сознание русских художников. Горячими защитниками этой концепции явились деятели московского кружка «любомудров»: В. Ф. Одоевский, Д. В. Веневитинов, братья И. В. и П. В. Киреевские, лицейский товарищ Глинки Н. А. Мельгунов и близкий к этому содружеству Я. М. Неверов. При всей ограниченности своих шеллингианских идеалистических взглядов, они во многом углубили, обогатили теорию русской фольклористики. Некоторой односторонности декабристских воззрений, коренящейся еще в рационализме просветительской философии (неизменность народных идеалов, воспевание «героической древности»), они противопоставили более гибкое, динамичное понимание народного творчества.

Нельзя забывать также, что именно из этой среды вышли авторы первых замечательных страниц русской глинкианы — Одоевский, Неверов и Мельгунов, что именно Одоевский первым указал на начало «нового периода» русской музыки, наступившее вместе с «Иваном Сусаниным» Глинки.

Prosa zu übersetzen (vgl.: 296, 199-200). Zu diesen literarischen Bestrebungen gesellten sich wissenschaftliche Forschungen auf dem Gebiet der Folkloristik, allen voran die Arbeiten von A. Ch. Wostokow, einem hervorragenden Philologen, der 1812 seinen „Versuch über die russische Versifikation“ herausgab, in dem er viele grundlegende Merkmale des Volksverses begründete.

Die Epoche nach den Dekabristen, Ende der 20er - 30er Jahre, brachte einen neuen Aspekt in das Verständnis des Volksschaffens. Die Idee der nationalen Eigenständigkeit der Kunst, die stark von der Romantikbewegung beeinflusst war, ergriff das Bewusstsein der russischen Künstler mit Macht. Heiße Verfechter dieser Konzeption waren die Mitglieder des Moskauer Kreises der „Philosophen“: W. F. Odojewski, D. W. Wenewitinow, die Brüder I. W. und P. W. Kirejewski, der Lyzeumskamerad Glinkas N. A. Melgunow und der diesem Freundeskreis nahestehende J. M. Newjerow. Trotz der begrenzten Natur ihrer Schellingschen idealistischen Ansichten vertieften und bereicherten sie die Theorie der russischen Folkloristik in vielerlei Hinsicht. Der gewissen Einseitigkeit der dekabristischen Ansichten, die noch im Rationalismus der Aufklärungsphilosophie wurzelte (Unveränderlichkeit der Volksideale, Verherrlichung der „heroischen Antike“), stellten sie ein flexibleres, dynamischeres Verständnis des Volksschaffens gegenüber.

Wir müssen uns auch daran erinnern, dass aus diesem Milieu die Autoren der ersten bemerkenswerten Seiten der russischen Glinkianer - Odojewski, Newerow und Melgunow - hervorgingen, dass es Odojewski war, der als erster auf den Beginn der „neuen Periode“ der russischen Musik hinwies, die mit „Iwan Sussanin“ von Glinka zusammenfiel.

Все эти факты, разумеется, лишь отчасти характеризуют ту обстановку, в которой складывалось мировоззрение великого композитора. Важнейшим же стимулом, обусловленным всей атмосферой эпохи, явилось его непосредственное, живое и целостное восприятие русской народной музыки, народной песни во всем ее многообразии и полноте.

Свое творческое кредо Глинка уже на склоне жизни отчетливо сформулировал в немногих словах, записанных А. Н. Серовым: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» (244, 111). Мысль эта, пусть еще неосознанная в столь четкой афористической форме, овладела им с первых же творческих лет. Выросший в деревенской глуши, с детства сроднившийся с крестьянской песней, которую впитывал во всей ее первозданной красоте, он в юности с увлечением «работает на народные темы». Идея национальной героической оперы всецело покоряет его созревающий талант: ей он отдает свои «годы учения» и «годы странствий». Новые формы воплощения народного тематизма, народного мелоса ищет он и в опере, и в инструментальной музыке, и в романсе. Первым среди русских композиторов Глинка сумел выйти за пределы бытовой трактовки народной темы и положить идею народности в основу высокой, эпической и трагедийной, концепции. Впервые удалось ему полностью осуществить в музыке завет Радищева, увидевшего в народной песне «образование души нашего народа».

Подняться на этот уровень он смог только благодаря новому, неизмеримо более глубокому подходу к самому материалу народной музыки. Особенности его творческого

All diese Tatsachen charakterisieren natürlich nur zum Teil das Umfeld, in dem sich das Weltbild des großen Komponisten herausbildete. Die wichtigste Anregung jedoch, bedingt durch die gesamte Atmosphäre der Epoche, war seine unmittelbare, lebendige und ganzheitliche Wahrnehmung der russischen Volksmusik und des Volksliedes in ihrer ganzen Vielfalt und Vollständigkeit.

Bereits am Ende seines Lebens formulierte Glinka sein schöpferisches Credo in wenigen, von A. N. Serow aufgezeichneten Worten deutlich: „Das Volk schafft die Musik, und wir Künstler arrangieren sie nur“ (244, 111). Dieser Gedanke, wenn auch noch nicht in so klarer aphoristischer Form verwirklicht, prägte ihn schon in seinen ersten Schaffensjahren. Auf dem Land aufgewachsen, kam er von Kindheit an mit dem bäuerlichen Liedgut in Berührung, das er in seiner ganzen ursprünglichen Schönheit in sich aufnahm, und in seiner Jugend war er bestrebt, „volkstümliche Themen zu bearbeiten“. Die Idee einer nationalen Heldenoper erobert sein heranreifendes Talent vollständig: er widmet ihr seine „Jahre des Studiums“ und „Jahre der Wanderschaft“. Er sucht nach neuen Formen der Umsetzung von Volksthematik und Volksmelodie in Oper, Instrumentalmusik und Romantik. Glinka war der erste russische Komponist, der über die alltägliche Interpretation des Volksthemas hinausging und die Idee der Volkstümlichkeit in den Mittelpunkt eines hohen, epischen und tragischen Konzepts stellte. Zum ersten Mal gelang es ihm, das Gebot von Raditschew, der im Volkslied „die Erziehung der Seele unseres Volkes“ sah, in der Musik vollständig zu verwirklichen.

Er konnte sich nur dank eines neuen, unermesslich tieferen Zugangs zum Material der Volksmusik selbst auf diese Ebene begeben. Die Besonderheit seiner schöpferischen Methode lag vor

метода коренились прежде всего в присущем ему новом качестве синтеза. Подобно Пушкину, он обладал редким даром синтетического мышления — способностью выйти далеко за пределы непосредственных впечатлений и обобщить их в целостном поэтическом образе. Не ограничиваясь знакомством с бытовой городской песней, которая обычно служила для его современников главным ориентиром, он проникал глубоко в истоки народно-песенного мелоса и разрабатывал не столько подлинные, оригинальные темы (такой прием он применял обычно в своих композициях на «чужие», нерусские темы — восточные, испанские, итальянские), сколько устойчивые принципы их воплощения. Он первый постиг важнейшие, коренные основы русского ладового мышления, принципы прдголосочной полифонии, метрической гибкости, свободного вариантно-попевочного развития.

Все это поражало в то время слушателей своей новизной и заставляло наиболее проницательных современников Глинки усматривать в его искусстве «целую систему русской мелодии и гармонии, почерпнутую в самой народной музыке и не сходную ни с одною из предыдущих школ» (159, 163). Как бы дополняя эту мысль, высказанную критиком Мельгуновым, другой почитатель Глинки — Неверов — подчеркивал творческий характер мышления композитора, его способность художественного преобразования народных тем. Глинка, по его словам, «глубоко вникнул в характер нашей народной музыки, подметил все ее особенности, изучил, усвоил ее — и потом дал полную свободу собственной фантазии, которая приняла образы чисто русские, родные; слушая его оперу, многие

алем in der ihr innewohnenden neuen Qualität der Synthese begründet. Wie Puschkin besaß er die seltene Gabe des synthetischen Denkens - die Fähigkeit, weit über die unmittelbaren Eindrücke hinauszugehen und sie zu einem kohärenten poetischen Bild zu verallgemeinern. Er beschränkte sich nicht auf die Vertrautheit mit dem alltäglichen städtischen Liedgut, das seinen Zeitgenossen in der Regel als Hauptbezugspunkt diente, sondern drang tief in die Ursprünge der Volksliedmelodie ein und entwickelte nicht so sehr echte, originelle Themen (eine Technik, die er gewöhnlich in seinen Kompositionen über „fremde“, nicht-russische Themen - orientalische, spanische, italienische - anwandte) als vielmehr die stabilen Prinzipien ihrer Verkörperung. Er war der erste, der die wichtigsten Grundlagen des russischen harmonischen Denkens, die Prinzipien der Polyphonie, der metrischen Flexibilität und der freien Entwicklung des Variantengesangs erfasste.

All dies verblüffte die damaligen Zuhörer durch seine Neuartigkeit und veranlasste Glinkas aufmerksame Zeitgenossen, in seiner Kunst „ein ganzes System russischer Melodie und Harmonie zu sehen, das aus der Volksmusik selbst stammt und keiner der früheren Schulen ähnelt“ (159, 163). Als ob er diese Idee des Kritikers Melgunow ergänzen wollte, betonte ein anderer Bewunderer Glinkas, Newerow, die schöpferische Natur des Denkens des Komponisten und seine Fähigkeit, volkstümliche Themen künstlerisch umzusetzen. Glinka hat sich nach seinen Worten „tief in den Charakter unserer Volksmusik eingegraben, alle ihre Besonderheiten bemerkt, sie studiert, sie assimiliert - und dann seiner eigenen Phantasie, die rein russische, einheimische Bilder aufnahm, volle Freiheit gelassen; beim Hören seiner Oper bemerkten viele etwas Bekanntes darin, versuchten sich zu erinnern, aus

замечали в ней что-то известное, старались припомнить, из какой русской песни взят тот или другой мотив, и не находили оригинала. Это лестная похвала нашему маэстро; действительно, в его опере нет ни одного заимствованного мотива; но все они ясны, понятны, знакомы нам потому только, что дышат чистою народностью, что в них мы слышим родные звуки» — писал Неверов по поводу оперы «Иван Сусанин» (167, 337—338).

С глубоким пониманием русского народного стиля нерасторжимо связана и чуткость Глинки в восприятии инациональной атмосферы. Это касается, в первую очередь, музыкального искусства народов близких и родственных России — украинского и белорусского фольклора, а также музыки народов Закавказья. В творчестве Глинки и отчасти его современника Алябьева впервые открылось для русских слушателей образное богатство восточной музыки.

Синтезирующий метод Глинки, утвердившийся в его понимании национального и народного, естественно обусловил все основные качества его стиля.

Стиль Глинки — одна из важнейших проблем в отечественном музыкознании. С этой проблемой связаны не только вопросы творческой эволюции великого композитора, его работы в различных жанрах, но и дальнейшие судьбы русского музыкального искусства и русской композиторской школы в классический период ее развития.

В течение многих лет вокруг этой темы разворачивались споры, высказывались различные точки зрения. По-разному акцентировались в трудах музыковедов то романтические черты музыкального

welchem russischen Lied dieses oder jenes Motiv entnommen war, und fanden das Original nicht. Das ist ein schmeichelhaftes Lob für unseren Maestro; in der Tat gibt es kein einziges entliehenes Motiv in seiner Oper; aber alle sind klar, verständlich, uns nur deshalb vertraut, weil sie reine Nationalität atmen, dass wir in ihnen einheimische Klänge hören" - schrieb Newerow über die Oper „Iwan Sussanin“ (167, 337-338).

Glinkas Sensibilität bei der Wahrnehmung fremder nationaler Atmosphären ist untrennbar mit seinem tiefen Verständnis des russischen Volksstils verbunden. Dies gilt in erster Linie für die Musikkunst von Völkern, die Russland nahe und verwandt sind - die ukrainische und weißrussische Folklore sowie die Musik der Völker Transkaukasiens. In den Werken Glinkas und zum Teil seines Zeitgenossen Aljabjew erschloss sich dem russischen Hörer erstmals der phantasievolle Reichtum der orientalischen Musik.

Glinkas Synthesemethode, die in seinem Verständnis des Nationalen und Volkstümlichen begründet ist, bedingte natürlich alle Hauptmerkmale seines Stils.

Der Stil Glinkas ist eines der wichtigsten Probleme der russischen Musikwissenschaft. Dieses Problem ist nicht nur mit der schöpferischen Entwicklung des großen Komponisten und seiner Arbeit in verschiedenen Gattungen verbunden, sondern auch mit dem zukünftigen Schicksal der russischen Musikkunst und der russischen Kompositionsschule in der klassischen Periode ihrer Entwicklung.

Seit vielen Jahren gibt es Debatten und verschiedene Standpunkte zu diesem Thema. Die Musikwissenschaftler haben in ihren Arbeiten die romantischen Züge von Glinkas Musiksprache oder seine

языка Глинки, то связь его с классическими традициями.

Последняя точка зрения особенно отчетливо выступает в работах Г. А. Лароша, Облик Глинки как мудрого, уравновешенного художника, мастера стройной и гармоничной композиции, он убедительно ассоциирует с классической, и прежде всего моцартовской линией мирового искусства.

С других, еще более широких позиций эту же мысль развивает Б. В. Асафьев, подчеркнувший огромное значение не только моцартовской, но и бетховенской традиции в творческом развитии Глинки. Анализируя его ранние сочинения, внимательно вчитываясь в его «Записки» и письма, исследователь подробно прослеживает его преемственную связь с творчеством Бетховена и мастеров эпохи Великой французской революции — Мегюля и Керубини. Через учителя Глинки Дена, ученика Керубини, через репертуар домашнего оркестра, которым молодой композитор дирижировал в Новоспасском, это влияние укрепилось и в высшей степени дисциплинировало его творческий процесс. А позже, в зрелые годы, в период создания опер все шире, полнее проявлялось у Глинки бетховенское начало — широкий размах, могучий, подлинно всенародный подъем в монументальных оперных композициях.

И в то же время было бы явной ошибкой недооценивать и другие стороны художественного мировоззрения Глинки, тесно соприкасающегося с передовыми веяниями всего европейского искусства 30—40-х годов. Расцвет его творчества совпал с торжеством романтического направления во всех странах Европы. Глинке оно оказалось близким и родственным в силу многих причин, и прежде всего

Anknüpfung an klassische Traditionen unterschiedlich hervorgehoben.

Letzteres wird besonders deutlich bei H. A. Laroche, der das Bild Glinkas als weiser, ausgeglichener Künstler, als Meister der schlanken und harmonischen Komposition überzeugend mit der klassischen, vor allem mozartschen Linie der Weltkunst verbindet.

Aus einer anderen, noch umfassenderen Perspektive wird derselbe Gedanke von B. W. Assafjew entwickelt, der die große Bedeutung nicht nur der Mozart-, sondern auch der Beethoven-Tradition für Glinkas schöpferische Entwicklung hervorhebt. Durch die Analyse seiner frühen Werke und die sorgfältige Lektüre seiner „Notizen“ und Briefe zeichnet der Forscher detailliert seine Kontinuität mit dem Werk Beethovens und den Meistern der Großen Französischen Revolution - Méhul und Cherubini - nach. Durch Glinkas Lehrer Dehn, einen Schüler Cherubinis, und durch das Repertoire des Hausorchesters, das der junge Komponist in Nowospasskoje leitete, verstärkte und disziplinierte dieser Einfluss seinen schöpferischen Prozess in hohem Maße. Und später, in seinen reifen Jahren, während der Periode seiner Opern, wurden Glinkas Beethovensche Anfänge - der weite Umfang, die mächtige, wahrhaft landesweite Steigerung in monumentalen Opernkompositionen - immer deutlicher.

Gleichzeitig wäre es ein offensichtlicher Fehler, andere Aspekte von Glinkas künstlerischer Haltung zu unterschätzen, die in engem Kontakt mit den fortschrittlichen Tendenzen der gesamten europäischen Kunst der 30-40er Jahre stand. Die Blütezeit seines Werks fiel mit dem Triumph der romantischen Strömung in allen Ländern Europas zusammen. Glinka fand sie aus vielen Gründen nahe und verwandt, vor allem wegen des

благодаря выдвинутой романтиками концепции национальной самобытности и яркой характерности, то есть всего того, что определялось тогда термшюм «локальный колорит».

У Глинки это понятие приобрело особый, глубокий смысл. С передовым течением так называемого «нового романтизма» он связывал присущее Пушкину понимание народного искусства как отражения духовной жизни народа; «климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии», — писал поэт (215, 28—29).

Одаренный поистине пушкинской «всемирной отзывчивостью», русский композитор чутко воспринимал иноземную культуру как выражение национального характера, психологического склада народа. Характерны его меткие, пронизательные суждения о музыке Италии и Испании, его высказывания об итальянском «*sentimento brillante*» — светлом и радостном, восторженном чувстве, с такой полнотой изливающимся в его собственных сочинениях итальянского периода; о гордой, рыцарственной «испанской доблести», воплотившейся в музыке «Арагонской хоты»; о музыке Шопена, в которой он находил родственные черты лирического славянского мелоса. Воспитанный в основном на образцах музыки классицизма и на традициях раннеромантической фильдовской школы, он со всем пылом погружался в стихию итальянского бельканто, беллиниевской романтической оперы, в таинственный мир опер Вебера, а затем — в широкую образную сферу берлиозовского симфонизма. С особой силой романтические тенденции, естественно, проявились в музыке «Руслана», объединившей в

романтического концепта der nationalen Identität und des lebendigen Charakters, d.h. all dessen, was damals mit dem Begriff „Lokalkolorit“ definiert wurde.

Für Glinka bekam dieser Begriff eine besondere, tiefe Bedeutung. Er verband Puschkins Verständnis der Volkskunst als Widerspiegelung des geistigen Lebens des Volkes mit der führenden Strömung der so genannten „Neuen Romantik“; „Klima, Regierungsweise und Glaube geben jedem Volk eine besondere Physiognomie, die sich mehr oder weniger im Spiegel der Poesie widerspiegelt“, schrieb der Dichter (215, 28-29). Begabt mit Puschkins wahrhaft „universeller Empfänglichkeit“, nahm der russische Komponist die fremde Kultur sensibel als Ausdruck des nationalen Charakters und der psychologischen Beschaffenheit des Volkes wahr. Charakteristisch sind seine treffenden, scharfsinnigen Urteile über die Musik Italiens und Spaniens, seine Äußerungen über das italienische „*sentimento brillante*“ - ein leichtes und freudiges, schwärmerisches Gefühl, das in seinen eigenen Werken der italienischen Periode so voll zum Ausdruck kommt; über die stolze, ritterliche „spanische Tapferkeit“, die sich in der Musik der „Jota de Aragonese“ verkörpert; über die Musik Chopins, in der er ähnliche Züge des lyrischen slawischen Melos fand. Hauptsächlich in der Musik des Klassizismus und in den Traditionen der frühromantischen Field-Schule erzogen, stürzte er sich mit ganzem Eifer in die Elemente des italienischen Belcanto, in die romantische Oper von Bellini, in die geheimnisvolle Welt der Opern von Weber und dann in die weite phantasievolle Sphäre des Symphonismus von Berlioz. Die romantischen Tendenzen manifestierten sich natürlich mit besonderer Kraft in der Musik von „*Ruslan*“, die Merkmale des Heldenepos und der märchenhaften Fantasie miteinander verband.

себе черты героического эпоса и сказочной фантастики.

Но даже и в этой фантастически красочной «опере-поэме» Глинка не стал романтиком. Многие в эстетике романтизма оказались для него чуждым. Его не затронули многие специфические стороны романтизма: гипертрофия личного, субъективного восприятия, романтический скепсис, известная приподнятость, театральность патетики, которую он в особенности не принимал в музыке Листа. Всюду, везде он остается верным своему трезвому, объективному взгляду на мир и своим идеалам стройности, ясности, простоты. Чуждое всякой национальной ограниченности, творчество Глинки при всей своей классичности, в сущности, не принадлежит ни классицизму, ни романтизму. Подобно Пушкину, он шел «дорогою свободной» по своему собственному пути, проложенному всем историческим развитием русской культуры.

Путь этот закономерно выдвигал перед композитором задачи правдивого отражения жизни, реалистического метода творчества. И так же, как в понимании народности, Глинка сумел здесь подняться на новую, высшую ступень эстетических требований к искусству. Преодолевая ограниченность бытового реализма XVIII века, он пришел к эстетическим принципам высокой типизации и поэтического обобщения явлений действительности.

Вопрос о реализме Глинки — один из основных в эстетике русской классической композиторской школы. Родившееся в пору могучего взлета русской поэзии, творчество Глинки несло на себе печать «прекрасной молодости» русского искусства, его романтической устремленности. В

Aber auch in diesem phantastisch bunten „Opernpoem“ ist Glinka kein Romantiker geworden. Vieles in der Ästhetik der Romantik war ihm fremd. Viele spezifische Aspekte der Romantik haben ihn nicht berührt: die Hypertrophie der persönlichen, subjektiven Wahrnehmung, die romantische Skepsis, eine gewisse Überhöhung, Theatralik der Pathetik, die er vor allem in der Musik von Liszt nicht akzeptierte. Überall bleibt er seinem nüchternen, objektiven Blick auf die Welt und seinen Idealen von Struktur, Klarheit und Einfachheit treu. Das Werk Glinkas, das keine nationalen Grenzen kennt, gehört bei allem Klassizismus weder dem Klassizismus noch der Romantik an. Wie Puschkin ging er „den Weg der Freiheit“ auf seinem eigenen, von der gesamten historischen Entwicklung der russischen Kultur geprägten Weg.

Dieser Weg stellte den Komponisten natürlich vor die Aufgabe einer wahrheitsgetreuen Reflexion des Lebens und einer realistischen Schaffensmethode. Und ebenso wie in seinem Verständnis von Nationalität konnte Glinka hier zu einer neuen, höheren Ebene ästhetischer Anforderungen an die Kunst aufsteigen. Er überwand die Grenzen des häuslichen Realismus des 18. Jahrhunderts und gelangte zu den ästhetischen Prinzipien der hohen Typisierung und poetischen Verallgemeinerung der Phänomene der Wirklichkeit.

Die Frage nach dem Realismus Glinkas ist eines der Hauptthemen in der Ästhetik der klassischen russischen Kompositionsschule. Geboren in der Zeit des mächtigen Aufstiegs der russischen Poesie, ist Glinkas Werk von der „schönen Jugend“ der russischen Kunst und ihrem romantischen Streben

русской художественной культуре этого времени реалистический метод не был отрицанием романтизма: от романтизма Глинка, как и Пушкин, унаследовал лучшие прогрессивные черты. Как и Пушкин, он — «поэт действительности», умеющий находить прекрасное в обыденном.

В истории русской музыки Глинка выступил как первый великий мастер, сумевший слить нераздельно, в едином синтезе два начала — правду и красоту. Первым среди русских композиторов он достиг совершенства в этом единстве правдивого и прекрасного, передавая образы окружающей действительности в неповторимо изящной, пластически стройной и совершенной художественной форме. Пронизанная поэтическим чувством, его музыка, подобно музыке Моцарта, всегда доставляет огромное эстетическое наслаждение. В любом его произведении — крупном и сжатом, значительном и второстепенном — всегда привлекает подлинно глинкинский артистизм.

Нельзя не заметить, что самое понятие красоты у Глинки нерасторжимо связано со всей общей направленностью русской поэзии, властно заявившей о себе в тот пушкинский век. Реальная действительность, как и у Пушкина, всегда претворяется у него сквозь «магический кристалл» поэтического восприятия и получает свое выражение в стройных формах, аналогичных поэтическому творчеству (с особой наглядностью это проявляется в лирике Глинки, в его романсах)¹.

¹ Не потому ли так часто воспринимали Глинку как лирика деятели более молодого поколения, представители 50—60-х годов, обратившиеся к темным, дисгармоничным явлениям

geprägt. In der russischen Kunstkultur dieser Zeit war die realistische Methode keine Negation der Romantik: Glinka übernahm wie Puschkin die besten progressiven Züge der Romantik. Wie Puschkin ist er ein „Dichter der Wirklichkeit“, der in der Lage ist, das Schöne im Gewöhnlichen zu finden.

In der Geschichte der russischen Musik war Glinka der erste große Meister, dem es gelang, die beiden Prinzipien - Wahrheit und Schönheit - untrennbar in einer einzigen Synthese zu verschmelzen. Er war der erste russische Komponist, der diese Einheit des Wahren und des Schönen perfektionierte und Bilder der ihn umgebenden Wirklichkeit in einer einzigartig anmutigen, plastisch strukturierten und perfekten künstlerischen Form vermittelte. Von poetischem Gefühl durchdrungen, bereitet seine Musik, ähnlich wie die von Mozart, stets großes ästhetisches Vergnügen. In jedem seiner Werke - ob groß oder klein, bedeutend oder unbedeutend - wird man immer von Glinkas echter Kunstfertigkeit angezogen.

Es ist unmöglich, nicht zu bemerken, dass Glinkas Begriff der Schönheit untrennbar mit der allgemeinen Ausrichtung der russischen Poesie verbunden ist, die sich im Jahrhundert Puschkins kraftvoll manifestierte. Die reale Wirklichkeit wird, wie bei Puschkin, immer durch den „magischen Kristall“ der poetischen Wahrnehmung verwirklicht und erhält ihren Ausdruck in schlanken Formen, die der poetischen Schöpfung entsprechen (besonders deutlich wird dies in Glinkas Lyrik und seinen Romanzen)¹.

¹ Ist das nicht der Grund, warum Glinka von Vertretern einer jüngeren Generation, den 50er - 60er Jahren, die sich den dunklen, disharmonischen Erscheinungen des Lebens zuwandten, so oft als Lyriker wahrgenommen

окружающей жизни? Так, сочиняя свою «Русалку», Даргомыжский писал В. Ф. Одоевскому: «Глинка, который один до сих пор дал русской музыке широкий размер, по-моему, затронул еще только одну ее сторону — сторону лирическую» (105, 41). О преобладании лирической сферы в творчестве Глинки говорил и молодой Стасов.

Отсюда и глинкайское понимание «формы как красоты», «соразмерности», гармонии всех элементов «для составления стройного целого». Сам композитор предъявлял к себе строгие требования точного (говоря его словами — «отчетливого») выражения мысли, полного соответствия формы и содержания. В письме к композитору В. Н. Кашперову он отмечал: «Все искусства, а следовательно, и музыка, требуют: 1) чувства (L'art c'est le sentiment)² — это получается от вдохновения свыше.

² Искусство — это чувство (франц.).

2) Формы. Forme — значит красота, то есть соразмерность частей для составления стройного целого. Чувство зиждет — дает основную идею; форма — облекает идею в приличную, подходящую ризу. Условные формы, как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр., все имеют историческую основу. Чувство и форма — это душа и тело» (90, 148).

В этих словах мудро сформулировано не только понятие формы как выражения определенной идеи, концепции, смысла. Здесь раскрывается характерная для метода Глинки мысль о гармонии чувства и разума, эмоционального и рационального в искусстве. Романтический тезис «божественного вдохновения» или «вдохновения свыше» у Глинки все же не получает

wurde? So schrieb Dargomyschski, als er seine „Rusalka“ komponierte, an W. F. Odojewski: „Glinka, der als einziger der russischen Musik bisher ein breites Ausmaß gegeben hat, hat meiner Meinung nach nur eine Seite davon berührt - die lyrische Seite“ (105, 41). Auch der junge Stassow sprach von der Vorherrschaft der lyrischen Sphäre in Glinkas Werk.

Daher auch Glinkas Verständnis von „Form als Schönheit“, „Proportionalität“ und der Harmonie aller Elemente „zu einem kohärenten Ganzen“. Der Komponist selbst stellte strenge Anforderungen an den präzisen (in seinen eigenen Worten: „eindeutigen“) Ausdruck der Gedanken und die vollständige Übereinstimmung von Form und Inhalt. In einem Brief an den Komponisten W. N. Kaschperow notierte er: „Alle Künste, und damit auch die Musik, erfordern: 1.) Gefühl (L'art c'est le sentiment)² - dieses kommt durch Inspiration von oben.

² Kunst ist ein Gefühl (franz.).

2.) Form. Form bedeutet Schönheit, d.h. die Verhältnismäßigkeit der Teile zu einem zusammenhängenden Ganzen. Gefühl - gibt den Grundgedanken; Form - kleidet den Gedanken in eine anständige, passende Form. Bedingte Formen, wie Kanons, Fugen, Walzer, Quadrillen usw., haben alle eine historische Grundlage. Sinn und Form sind Seele und Körper“ (90, 148).

Diese Worte formulieren klugerweise nicht nur das Konzept der Form als Ausdruck einer bestimmten Idee, eines Konzepts, einer Bedeutung. Die für Glinkas Methode charakteristische Idee der Harmonie von Gefühl und Vernunft, von Emotion und Rationalität in der Kunst kommt hier zum Vorschein. Die romantische These von der „göttlichen Eingebung“ oder „Eingebung von oben“ erhält bei Glinka jedoch keine in sich

самодовлеющего значения. Чувство и разум, идея и форма находятся в неразрывном единстве. Эстетика Глинки озарена пушкинским «солнцем разума».

Путем настойчивых исканий великий композитор пришел к созданию национального стиля и языка, явившегося фундаментом всего будущего развития классической русской музыки. Присущий ему метод художественного синтеза позволил творцу «Сусанина» вобрать и обобщить самые характерные стороны русской народной мелодики и русской речи и заново переплавить их в стройных классических формах. При этом стиль его отличается редким единством и обобщенностью: ни тени эклектики, ни малейших признаков пестроты. Природа этого стиля ярче всего проявилась в главном, определяющем элементе всей музыки Глинки: в его мелодике.

geschlossene Bedeutung. Gefühl und Vernunft, Idee und Form bilden eine untrennbare Einheit. Glinkas Ästhetik wird von Puschkins „Sonne der Vernunft“ erhellt.

Durch beharrliche Forschung gelang es dem großen Komponisten, einen nationalen Stil und eine nationale Sprache zu schaffen, die die Grundlage für die gesamte künftige Entwicklung der klassischen russischen Musik bildeten. Seine Methode der künstlerischen Synthese erlaubte es dem Schöpfer von „Sussanin“, die charakteristischsten Aspekte der russischen Volksmelodie und der russischen Sprache aufzunehmen und zu verallgemeinern und sie in schlanken klassischen Formen neu zu formen. Gleichzeitig zeichnet sich sein Stil durch eine seltene Einheitlichkeit und Allgemeinheit aus: kein Schatten von Eklektizismus, nicht die geringsten Anzeichen von Buntheit. Das Wesen dieses Stils zeigt sich am deutlichsten in dem wichtigsten und bestimmenden Element der gesamten Musik Glinkas: der Melodie.



Большой театр в Петербурге. 1836 год
Das Bolschoi-Theater in St. Petersburg. 1836

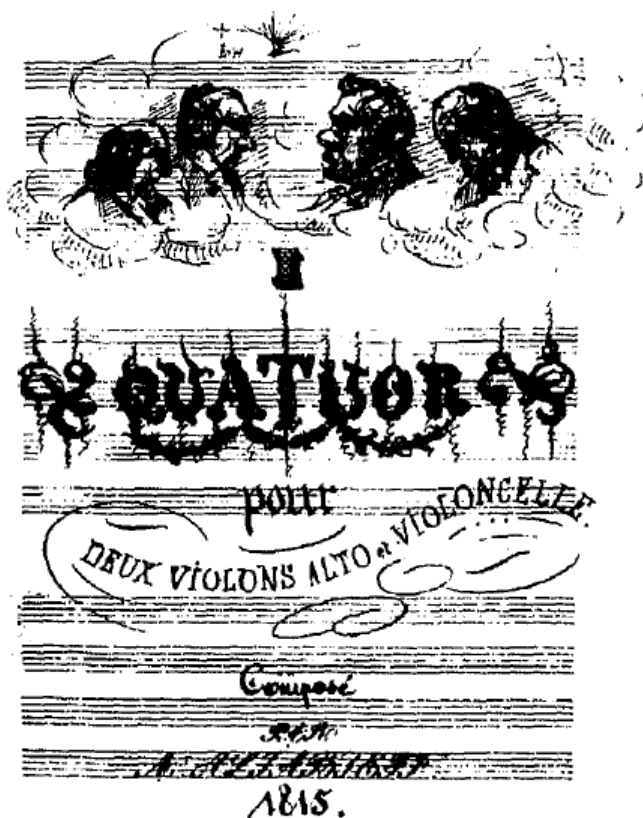
А. А. Алябьев в начале
1820-х годов.
Изображение на медальоне

A. A. Aljabjew Anfang
der 1820er Jahre.
Abbildung nach einem Medaillon



Титульный лист рукописи
Первого квартета Алябьева.
Автограф

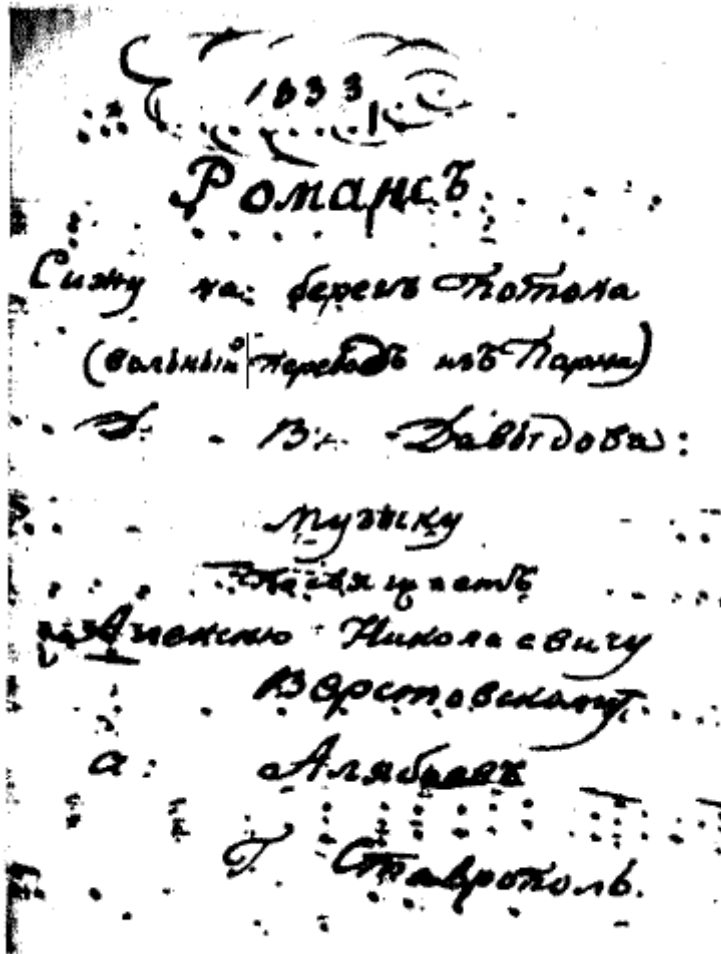
Manuskript Titelseite
Erstes Quartett von Aljabjew.
Autograph





А. А. Алябьев
в середине
1830-х годов

A. A. Aljabjew
Mitte der
1830er Jahre

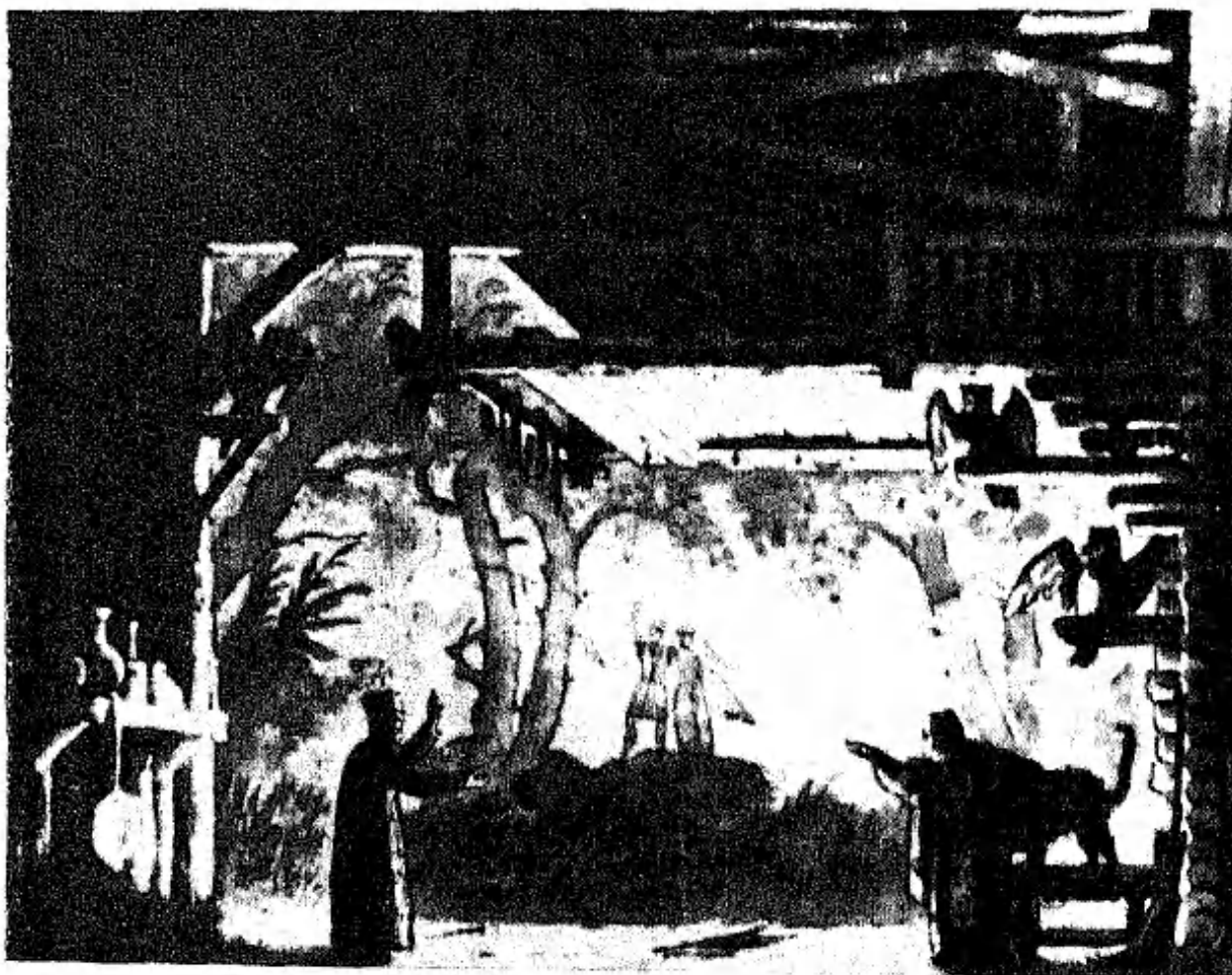


Титульный лист
романса Алябьева
«Сижу на берегу потока»
с посвящением
А. Н. Верстовскому.
Автограф

Titelblatt von Aljabjews
Romanze „Ich sitze am
Ufer des Stroms“
mit Widmung an
A. N. Werstowski.
Autograph

А. Н. Верстовский.
Литография о портрета Бюлова

A. N. Werstowski.
Lithographie des Porträts von Bülow



Гадание в избе колдуньи. Эскиз декорации IV действия оперы
А. Н. Верстовского «Аскольдова могила»

Wahrsagerei in einer Hexenhütte. Skizze des Bühnenbilds für Akt IV in
A. N. Werstowskis Oper „Askolds Grab“.



О. А. Петров.
Портрет работы С. Зорянко

O. A. Petrow.
Porträt von S. Sarjanko



А. Я. Петрова-Воробьева.
Портрет работы К. Брюллова

A. J. Petrowa-Worobjowa.
Porträt von K. Brjullow



М. С. Щепкин в главной роли
в водевиле «Хлопотун, или
Дело мастера боится»

М. S. Schtschepkin in der
Titelrolle in dem Vaudeville „Der
Wichtiguer oder Das Werk lobt
den Meister“



Д. Н. Кашин

D. N. Kaschin



И. А. Рупин

I. A. Rupin



А. Л. Гурилев



А. Е. Варламов

A. L. GURILJOW

A. J. Warlamow



Титульный лист альбома «Собрание русских песен». 1836

Titelblatt des Albums „Sammlung russischer Lieder“. 1836



А. А. Дельвиг.
Портрет работы В. Лангера

A. A. Delwig.
Porträt von W. Langer



В. А. Жуковский.
*Гравюра с портрета
О. Кипренского*

B. A. Schukowski.
*Stich nach einem Porträt
O. Kiprenski*



М. И. Глинка.
Портрет работы П. Волкова

M. I. Glinka.
Porträt von P. Wolkow

М. И. Глинка.
Дагерротип (1842)

M. I. Glinka.
Daguerreotyp (1842)



Дом в Новоспасском.
Рисунок Е. Врангель

Haus in Nowospassk.

18 36.

НА БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.

Для открытія послѣ перестройки.

Сего дня въ Пашенцу, 27 Ноября,

російскими предворными актерами представляемо будетъ

въ первый разъ:

ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ,

Оригинальная большая опера въ шестъ дѣйствій, съ эпилогомъ, хорами и танцами; слова сочиненія барона Е. Ф. Розина, музыка М. И. Глинки; декорация 1-го дѣйствія, представляющая село Доминино на рѣкѣ, Шашѣ Г. Андрея Роллера; зала Г. Петрова; во 2. дѣйствіи: изба Г. Гонзаго; въ 3. дѣйствіи: дикій лѣсъ замосковный вѣтромъ Г. Кондрашкина; виды предмѣстья Москвы Г. Гонзаго; въ эпилогѣ, красная площадь съ видомъ Кремля, Андрея Роллера; танцы Балетмейстера Г. Ташюса; костюмы Г. Вальше; передняя завѣса Андрея Роллера.

Танцовщи будутъ: Г-жи Пливинова, Самойлова сред. Андріанова 2. и Смирнова.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Иванъ Сусанинъ, крестьянинъ села Доминина Г-нъ Петровъ. Аннонида, дочь его Г-жа Степанова. Богданъ Савининъ, женихъ ея Г-нъ Акимъ. Вилъ, сирота, воспитанникъ Сусанина Г-жа Воробьева. Начальникъ Польскаго отряда Г-нъ Блассъ. Начальникъ Русскаго отряда Г-нъ Кургановъ. Гонецъ Польскій Г-нъ Макаровъ. Русскій народъ, Польскіе воины.

НАЧАЛО ВЪ 7 ЧАСОВЪ.

ЦѢНА МѢСТАМЪ.

Ложи Виуаръ	25 р.	Кресла 1 ряда	40 р. и.
— 1-го яруса	25 —	— 2. и 3. ряда	7 — 50
— Боль-Этажъ	30 —	— прочіе рядъ	5 — —
— 2-го яруса	30 —	Мѣста за креслами	3 — 50
— 3-го яруса	15 —	Балконъ	5 — —
— 4-го яруса	10 —	1. Галлерей	3 — 50
— Литерный 3. яру. 35 —		2. Галлерей	2 — 50
— Литерный 4. яру. 25 —		Бочовая галлерей	2 — —
— Литерный 5. яру. 20 —		Афишавать	1 — —
		Бочовое мѣсто 5. яру.	50

Цѣны на 1-й предвѣщаніи

Афиша первого представления оперы «Иван Сусанин»

Plakat der Erstaufführung der Oper „Iwan Sussanin“



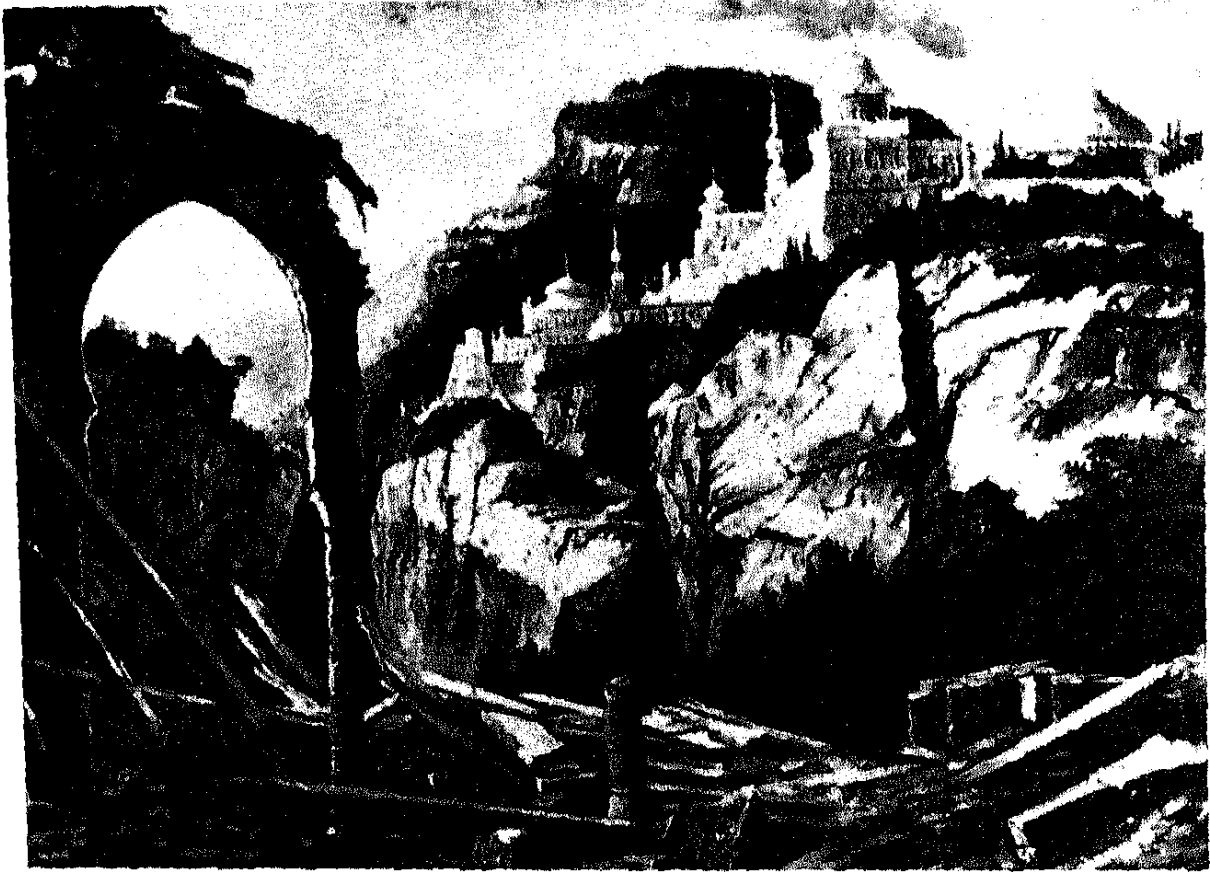
В. Ф. Одоевский.
Акварель работы Пецальди

W. F. Odojewski.
Aquarell von Pezaldi



Сцена прощания Сусанина с детьми из III действия оперы «Иван Сусанин».
Акварель работы Г. Гагарина

Szene von Sussanins Abschied von den Kindern aus dem III. Akt der Oper „Iwan Sussanin“.
Aquarell von G. Gagarin



Замок Нainya (III действие оперы «Руслан и Людмила»)
Эскиз декорации работы А. Роллера

Das Schloss der Naina (III. Akt der Oper „Ruslan und Ljudmila“)
Bühnenbild von A. Roller



М. И. Глинка у Стунеевых (слева направо: С. П. Стунеева, А. С. Даргомыжский, М. И. Глинка, С. С. Артемовский, М. П. Иванова — будущая жена Глинки, А. С. Стунеев).

Рисунок работы П. А. Степанова (1836)

M. I. Glinka bei den Stunejew (von links nach rechts: S. P. Stunejewa, A. S. Dargomyschski, M. I. Glinka, S. S. Artemowski, M. P. Iwanowa - Glinkas zukünftige Frau, A. S. Stunejew).

Zeichnung von P. A. Stepanow (1836)

Vivace

Jota Aragonesa

Flöte
Klarinette
Horn in Es
Trompete in Es
Viol. I
Viol. II
Viola
Cello
Bass

Страница партитуры «Арагонской хоты».

Автограф

Eine Seite der Partitur der „Jota de Aragonesa“.

Autograph

Мелодика Глинки характеризуется ярко выраженной распевностью. Она обладает особой плавностью, сцепленностью интонаций, берущей свое начало в русском песенном мелосе. С народнопесенным строем связаны и типичные интонационные обороты глинкинской гибкой мелодии: секстовые и гексахордовые попевок, опевания квинтового тона, нисходящие ходы от квинты к тонике лада — «очень национальные», по выражению самого композитора.

«В стиль Глинки вполне взошли основные свойства русской песни: ее безбрежная размашистость, ее резко-величавая простота, ее первобытная грация», — писал Ларош (138, 63). Рожденная вокальностью интонаций распевность присуща также и глинкинским инструментальным сочинениям: «поющая» гармония пронизывает всю оркестровую ткань. Определяющим началом здесь служит плавность голосоведения, чистота и рельефность мелодических линий. Придавая каждому голосу, говоря его собственными словами, «отчетливость» мелодического рисунка, композитор естественно опирался на коренные традиции народной подголосочной полифонии.

С этим же стилем народного многоголосия связана поразительная свобода, нескованность голосоведения, характерная для гармонического и полифонического мышления Глинки, его мастерская техника расслоения голосов, любовь к прозрачному двух- и трех-голосию (в «Заметках об инструментровке» он называет традиционную четырехголосную гармонию «несколько тяжелой»). Только

Glinkas Melodie ist durch einen ausgeprägten Sprechgesang gekennzeichnet. Sie hat eine besondere Fluidität und Kohäsion der Intonation, die ihren Ursprung in der russischen Liedmelodie hat. Typische Intonationswendungen von Glinkas flexibler Melodie sind auch mit der Volksliedstruktur verbunden: Sext- und Hexachordgesänge, Einsätze des Quint-Tons, absteigende Passagen von der Quinte zur Tonika der Harmonie – „sehr national“, wie es der Komponist selbst ausdrückte.

„Glinkas Stil ist voll und ganz von den grundlegenden Eigenschaften des russischen Liedes durchdrungen: seinem grenzenlosen Schwung, seiner scharf abgehobenen Einfachheit, seiner einfachen Anmut“, schreibt Laroche (138, 63). Der Gesang, der aus der vokalen Intonation entsteht, ist auch in Glinkas Instrumentalwerken zu finden: Die „singende“ Harmonie durchdringt das gesamte Orchestergefüge. Ausschlaggebend dafür sind die Flüssigkeit des Stimmverhaltens und die Reinheit und Erleichterung der melodischen Linien. Indem er jeder Stimme ein, wie er sagt, „unverwechselbares“ melodisches Muster gab, knüpfte der Komponist natürlich an die grundlegenden Traditionen der subvokalen Volkspolyphonie an.

Der gleiche Stil der volkstümlichen Mehrstimmigkeit ist mit der bemerkenswerten Freiheit und Ungezwungenheit der Vokalisierung verbunden, die für Glinkas harmonisches und polyphones Denken, seine meisterhafte Technik der Stimmschichtung und seine Vorliebe für transparente zwei- und dreistimmige Harmonie charakteristisch sind (in den Anmerkungen zur Instrumentation bezeichnet er die traditionelle

композитор, в полной мере постигший природу народной музыки, мог создать героическую тему мужского хора интродукции «Ивана Сусанина», восходящую к традиции старинных протяжных песен. Характерное для этого хора постепенное «прораствание» вокально-хоровой ткани (от унисона к двух-, трех и четырехголосию, а затем — снова к слиянию в унисон) было бы невозможным у предшественников Глинки, еще не овладевших приемами народного многоголосия.

Типичным признаком национального стиля служит у композитора самая техника интонационного и мелодического развития, связанная с принципом вариантности. Отдельные характерные звенья или попевки каждый фаз по-новому интонируются в естественно льющейся мелодии, придавая ей цельность и непрерывность развития. Такой метод естественного распевания мелодии, коренящийся в русской народной песне, был справедливо охарактеризован Л. А. Мазелем как один из самых типичных признаков глинкинского стиля, унаследованный затем от него Чайковским, Рахманиновым и многими другими представителями русской композиторской школы. По верному замечанию исследователя, эти приемы вариантно-попевочного развития всюду сохраняются в музыке Глинки, независимо от ее близости к фольклорным образцам: «В мелодиях Глинки и Чайковского живут и развиваются принципы русской песенности также и в тех случаях, когда претворения самих интонаций крестьянской мелодии нет» (155, 248).

Метод вариантного развития накладывает свой отпечаток и на полифоническое мастерство Глинки, которым он владел в совершенстве.

vierstimmige Harmonie als „etwas schwer“). Nur ein Komponist, der das Wesen der Volksmusik vollständig verstanden hat, konnte das heroische Thema des Männerchors in der Einleitung zu „Iwan Sussanin“ schaffen, das auf die Tradition der alten langen Lieder zurückgeht. Das allmähliche „Aufkeimen“ des für diesen Chor charakteristischen Vokal- und Chorgefüges (vom Einstimmigen zum Zwei-, Drei- und Vierstimmigen und dann wieder zurück zum Einstimmigen) wäre für Glinkas Vorgänger, die die Techniken der Volkspolyphonie noch nicht beherrschten, unmöglich gewesen.

Ein typisches Zeichen für den nationalen Stil des Komponisten ist die Technik der Intonation und der melodischen Entwicklung, die mit dem Prinzip der Variation verbunden ist. Einzelne charakteristische Glieder oder Gesänge jeder Phase werden in der natürlich fließenden Melodie neu intoniert, was ihr Ganzheitlichkeit und Kontinuität der Entwicklung verleiht. Diese Methode des natürlichen Singens der Melodie, die im russischen Volkslied wurzelt, wurde von L. A. Masel zu Recht als eines der typischsten Merkmale des Stils von Glinka beschrieben, der dann von Tschaikowski, Rachmaninow und vielen anderen Vertretern der russischen Kompositionsschule übernommen wurde. Wie der Forscher richtig bemerkt, sind diese Techniken der Entwicklung des Variantengesangs überall in Glinkas Musik erhalten, ungeachtet ihrer Nähe zu folkloristischen Mustern: „In den Melodien von Glinka und Tschaikowski leben und entfalten sich die Prinzipien der russischen Liedhaftigkeit auch dort, wo die eigentliche Intonation der bäuerlichen Melodie nicht verwirklicht wird“ (155, 248).

Die Methode der Variantenentwicklung prägte auch Glinkas polyphone Meisterschaft, die er in Perfektion beherrschte. Einer der bedeutendsten

О глинкинских принципах воплощения народного подголосочно-полифонического. склада и связанных с ним приемах вариационных и вариантных преобразований с большой убедительностью говорит один из виднейших исследователей творчества композитора — В. В. Протопопов. «К какой бы области полифонии у Глинки мы ни обратились — к контрастно-тематическим сочетаниям, к подвижному контрапункту или имитационности,— всюду найдем ощутительные влияния народного творчества, не говоря уже о собственно подголосочных моментах, весьма заметных в музыке Глинки. Контрастно-тематическая полифония насыщается национальными элементами, подвижной контрапункт используется в таких производных сочетаниях, где сказывается вариационность. Имитационные формы, вплоть до высшей — фуги, также испытывают воздействие вариационного начала. Так то через один канал — интонационное содержание, то через другой — принцип вариационности, то через оба вместе в музыку Глинки вливается народное начало, преобразуемое великим мастером в духе своего времени. Поэтому полифония Глинки и похожа и не похожа на классические образцы — она нова своим национально- русским характером, но по внешнему виду использует классические формы фуги, канона, имитации, подвижного контрапункта» (213, 22). Блестящим подтверждением этой мысли служит анализ хоровой фуги из интродукции «Ивана Сусанина», выполненный автором цитированного труда (213, 43—46).

Своеобразен подход Глинки к музыкальной форме в крупных масштабах. В методах симфонического развития он впервые

Ерфосчер des Werks des Komponisten, W. W. Protopopow, spricht mit großer Überzeugung über Glinkas Prinzipien der Verkörperung der volkstümlichen subvokal-polyphonen Struktur und die damit verbundenen Techniken der Variation und Variantenumwandlung. „Welchem Bereich der Glinka-Polyphonie wir uns auch zuwenden - den kontrastthematischen Kombinationen, dem beweglichen Kontrapunkt oder der Imitationskunst - überall werden wir spürbare Einflüsse der Volkskunst finden, ganz zu schweigen von den subvokalen Momenten selbst, die in Glinkas Musik sehr spürbar sind. Die kontrastthematische Polyphonie ist mit nationalen Elementen gesättigt, der bewegliche Kontrapunkt wird in solchen abgeleiteten Kombinationen verwendet, in denen die Variation offensichtlich ist. Auch die imitatorischen Formen, bis hin zur höchsten Form, der Fuge, sind von der Variation beeinflusst. Durch den einen Kanal - den intonatorischen Inhalt -, durch den anderen - das Prinzip der Variation - und durch beide zusammen wird der volkstümliche Ansatz in Glinkas Musik eingeflößt und von dem großen Meister im Geiste seiner Zeit umgestaltet. Deshalb ist Glinkas Polyphonie den klassischen Vorbildern sowohl ähnlich als auch unähnlich - sie ist neu in ihrem national-russischen Charakter, aber in ihrer Erscheinung verwendet sie klassische Formen der Fuge, des Kanons, der Imitation und des beweglichen Kontrapunkts“ (213, 22). Eine glänzende Bestätigung dieses Gedankens ist die Analyse der Chorfuge aus der Einführung von „Iwan Sussanin“ durch den Autor des zitierten Werkes (213, 43-46).

Glinkas Herangehensweise an die musikalische Form in großem Maßstab ist eigenartig. In den Methoden der symphonischen Entwicklung leistete er

осуществил характерный для русской классической школы синтез сонатности и вариационности. В каждом отдельном случае он вдумчиво подчиняет эти приемы развития основному замыслу («чувство и форма — это душа и тело»). Высокими требованиями к вопросам формы. в значительной мере объясняется сравнительно поздний выход Глинки в область чисто симфонической музыки.

Современное музыкознание, детально обосновавшее понятие симфонического метода в музыкальном искусстве, отдает должное Глинке как первому русскому симфонисту. В его наследии, и прежде всего в двух операх, полностью определилось значение симфонического мышления, неразрывно связанного с принципами музыкальной драматургии. Впервые проявились здесь диалектические принципы активного прорастания и противоборства сил, четкая направленность действия к высокому синтезу, к завершающему итогу. Музыкальная форма — будь то грандиозная опера или лаконичная увертюра — трактуется как сложное, многоуровневое явление, объединяющее всю образную систему в едином процессе.

Обращаясь сейчас к творчеству Глинки, тончайшего лирика и поэта, нельзя забывать в то же время, что он первый направил русскую музыку по пути больших, симфонизированных форм, дал ей общенародное, массовое звучание, вложил в нее глубокий, обобщающий смысл.

Возникшее в пору высокого подъема русской словесности, в эпоху Пушкина и Лермонтова, Белинского и Гоголя, творчество Глинки несло с собой свет ее больших этических помыслов, передовых гуманистических идеалов. Им подтверждается замечательная

Pionierarbeit bei der für die russische klassische Schule charakteristischen Synthese von Klangfülle und Variation. In jedem einzelnen Fall ordnete er diese Durchführungsmethoden gedankenvoll der Grundidee unter („Gefühl und Form sind Seele und Körper“). Glinkas hohe Ansprüche an Formfragen erklären weitgehend seinen relativ späten Einstieg in das Gebiet der reinen Symphonik.

Die moderne Musikwissenschaft, die das Konzept der symphonischen Methode in der Musikkunst ausführlich begründet hat, würdigt Glinka als den ersten russischen Symphoniker. In seinem Vermächtnis, vor allem in seinen beiden Opern, wurde die Bedeutung des symphonischen Denkens, das untrennbar mit den Prinzipien der Musikdramaturgie verbunden ist, vollständig definiert. Die dialektischen Prinzipien des aktiven Aufkeimens und der Konfrontation von Kräften, die klare Ausrichtung der Handlung auf eine hohe Synthese und ein endgültiges Ergebnis wurden hier zum ersten Mal manifestiert. Die musikalische Form - sei es eine grandiose Oper oder eine lakonische Ouvertüre - wird als ein komplexes, vielschichtiges Phänomen behandelt, das das gesamte Bildsystem in einem einzigen Prozess vereint.

Wenn wir uns nun dem Werk Glinkas, des besten Lyrikers und Dichters, zuwenden, dürfen wir nicht vergessen, dass er der erste war, der die russische Musik auf den Weg der großen, symphonischen Formen führte, ihr einen nationalen, massenhaften Klang gab und ihr einen tiefen, verallgemeinernden Sinn verlieh.

Glinkas Werk entstand in der Zeit des Aufschwungs der russischen Literatur, in der Ära von Puschkin und Lermontow, Belinski und Gogol, und trug das Licht der großen ethischen Gedanken und fortschrittlichen humanistischen Ideale in sich. Es bestätigt die bemerkenswerte Idee der Einheit der nationalen

мысль о единстве национальных творческих сил русского искусства, сплотившихся в едином порыве к будущему, — мысль, высказанная в одной из последних статей А. А. Блока: «Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть „специалистом“. Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте... Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас налицо; самые известные — Пушкин и Глинка, Пушкин и Чайковский...»

Два имени — Пушкин и Глинка — в этом ряду названы Блоком первыми, и названы не случайно. Ибо ведь именно они положили начало, по мысли поэта, «тому единому мощному потоку, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры» (47, 175).

2.

По количеству опубликованных трудов — монографий, статей, очерков, аналитических работ — русская и советская глинкиана не знает себе равных в отечественном музыкознании. Начиная от первых работ Одоевского и вплоть до наших дней произведения Глинки поразному освещаются в историческом, эстетическом, музыкально-теоретическом аспектах и служат предметом критических статей, посвященных проблемам музыкального театра и музыкального исполнительства. Все это делает отечественную глинкиану особой, самостоятельной областью современной музыковедческой науки.

Наука о Глинке в своем историческом развитии прошла долгий и сложный путь. Его

создавшие творческие силы русской культуры, которые в единственном импульсе для будущего vereint sind - ein Gedanke, der in einem der letzten Artikel von A. A. Blok zum Ausdruck kommt: „Russland - ein junges Land, und seine Kultur - eine synthetische Kultur. Der russische Künstler kann und darf kein „Spezialist“ sein. Der Schriftsteller muss sich an den Maler, den Architekten, den Musiker erinnern... Es gibt zahllose Beispiele für eine kulturfördernde Kommunikation (nicht unbedingt persönlich); die berühmtesten sind Puschkin und Glinka, Puschkin und Tschaikowski...“

Zwei Namen - Puschkin und Glinka - nennt Blok als erste in dieser Reihe, und sie werden nicht zufällig genannt. Denn sie waren es, die nach Meinung des Dichters „jenen einzigen mächtigen Strom in Gang setzten, der die kostbare Last der nationalen Kultur trägt“ (47, 175).

2.

Die russische und sowjetische Glinkiana ist, was die Anzahl der veröffentlichten Werke - Monographien, Artikel, Aufsätze und Analysen - angeht, in der russischen Musikwissenschaft konkurrenzlos. Von Odojewskis ersten Werken bis zur Gegenwart werden Glinkas Werke unter verschiedenen historischen, ästhetischen und musiktheoretischen Aspekten behandelt und sind Gegenstand kritischer Artikel, die sich mit Problemen des Musiktheaters und der Musikaufführung befassen. All dies macht die russische Glinkiana zu einem besonderen, eigenständigen Bereich der modernen Musikwissenschaft.

Glinkas Wissenschaft hat einen langen und komplexen Weg in ihrer historischen Entwicklung zurückgelegt.

произведения вызвали к жизни подлинно профессиональную литературу о музыке, стимулировали обсуждение проблем оперной драматургии, принципов симфонизма, специфики музыкального языка. Из области общих эстетических суждений и случайных критических оценок музыкальная критика вступила в сферу научных знаний. Формировалась методика музыковедческого анализа и исторического подхода, определялись типичные жанры музыковедческой литературы. Короче говоря, с творчеством Глинки музыковедение в России приобрело достойный объект исследования, послуживший основой для постановки больших музыкально-эстетических проблем.

Первые образцы такой научно обоснованной критики появились еще при жизни Глинки. Сюда относятся названные выше критические статьи и очерки Одоевского и близких к нему образцовых ценителей музыки — Я. М. Неверова и Н. А. Мельгунова. Начиналась и критическая деятельность А. Н. Серова.

Композитора не могло не радовать то глубокое понимание, какое встречало его искусство у наиболее прогрессивной части русской интеллигенции, впитавшей высокие идеалы пушкинской поры.

К таким критикам принадлежал прежде всего Одоевский, первым увидевший в музыке Глинки воплощение истинной народности. Своими статьями об «Иване Сусанине» и «Руслане» он не только стремился пробудить внимание публики к этим завоеваниям русского искусства, но и преследовал более общую этикопросветительскую цель. Широкая просветительская направленность его работ сочеталась

Seine Werke haben eine echte Fachliteratur über Musik hervorgebracht und die Diskussion über die Probleme der Operndramaturgie, die Prinzipien des Symphonismus und die Besonderheiten der Musiksprache angeregt. Aus dem Bereich allgemeiner ästhetischer Urteile und beiläufiger kritischer Bewertungen trat die Musikkritik in den Bereich wissenschaftlicher Erkenntnisse ein. Die Methodik der musikwissenschaftlichen Analyse und die historische Herangehensweise wurden herausgearbeitet, typische Gattungen der musikwissenschaftlichen Literatur wurden definiert. Kurzum, mit Glinkas Werk erhielt die Musikwissenschaft in Russland einen würdigen Studiengegenstand, der als Grundlage für die Formulierung der großen musikalischen und ästhetischen Probleme diente.

Die ersten Beispiele für eine solche wissenschaftlich fundierte Kritik erschienen bereits zu Lebzeiten Glinkas. Dazu gehören die bereits erwähnten kritischen Artikel und Essays von Odojewski und ihm nahestehenden gebildeten Musikkennern - J. M. Newerow und N. A. Melgunow. Auch die kritische Tätigkeit von A. N. Serow stand am Anfang.

Der Komponist konnte sich nur freuen über das tiefe Verständnis, das seine Kunst bei dem fortschrittlichsten Teil der russischen Intelligenz fand, der die hohen Ideale der Puschkin-Zeit verinnerlicht hatte.

Zu diesen Kritikern gehörte vor allem Odojewski, der in Glinkas Musik als erster die Verkörperung der wahren Nationalität sah. In seinen Artikeln über „Iwan Sussanin“ und „Ruslan“ suchte er nicht nur die Aufmerksamkeit des Publikums für diese Errungenschaften der russischen Kunst zu wecken, sondern verfolgte auch ein allgemeines ethisches und pädagogisches Ziel. Die breite aufklärerische Ausrichtung seiner Werke verband sich in ihnen mit einem

в них с острой публицистичностью, ярким протестом против дилетантизма и пошлых, обывательских вкусов. В свободной, непринужденной форме беседы с читателем критик поучает, восторгается, иронизирует, негодует. Собственно аналитический, теоретический подход пока еще не характерен для этих романтически-свободных, талантливых очерков. В статьях Одоевского и его единомышленников Мельгунова, Неверова была смело поставлена главная для того времени задача: показать, что с творчеством Глинки русская музыка поднялась до уровня самых высоких ценностей мировой культуры.

Следующий этап русского музыкознания связан с общим подъемом общественной мысли в период демократических сдвигов конца 50-х—начала 60-х годов. Прежде всего здесь нужно назвать имя А. Н. Серова — замечательного музыковеда-критика, чья деятельность формировалась под непосредственным влиянием Глинки. Тонкий музыкант, одаренный блестящим литературным талантом, Серов сумел поставить русскую глинкану, а вместе с тем все отечественное музыкознание (этот термин был впервые введен им в литературу) на подлинно научную основу комплексного, целостного изучения музыкальных произведений во всем их идейно-смысловом и образно-художественном значении. В оценке творчества Глинки он — вдумчивый музыкант-историк, обладающий редкой широтой кругозора, блестяще владеющий сравнительным методом исследования. Он — и музыковед-аналитик, впервые детально обосновавший драматургические приемы сквозного развития в операх Глинки («Роль одного мотива в целой опере: „Жизнь за царя“», 1859). Он же — и первооткрыватель некоторых

сcharfen Publizismus, einem heftigen Protest gegen Dilettantismus und vulgären, philiströsen Geschmack. In einer freien, entspannten Form des Gesprächs mit dem Leser belehrt, bewundert, ironisiert und ärgert der Kritiker. Der analytische, theoretische Ansatz ist noch nicht charakteristisch für diese romantisch freien, talentierten Essays. In den Artikeln von Odojewski und seinen Mitarbeitern Melgunow und Newerow wurde die Hauptaufgabe für die damalige Zeit kühn gestellt: zu zeigen, dass die russische Musik mit dem Werk von Glinka auf das Niveau der höchsten Werte der Weltkultur aufstieg.

Die nächste Etappe der russischen Musikwissenschaft ist mit dem allgemeinen Aufschwung des öffentlichen Denkens in der Zeit der demokratischen Veränderungen Ende der 50er - Anfang der 60er Jahre verbunden. An erster Stelle ist hier der Name von A. N. Serow zu nennen - ein bemerkenswerter Musikwissenschaftler und -kritiker, dessen Werk unter dem direkten Einfluss von Glinka entstanden ist. Als hervorragender Musiker, der mit einem brillanten literarischen Talent ausgestattet war, gelang es Serow, die russische Glinkaiana und zugleich die gesamte russische Musikwissenschaft (dieser Begriff wurde von ihm erstmals in der Literatur eingeführt) auf eine wirklich wissenschaftliche Grundlage einer umfassenden, ganzheitlichen Untersuchung der Musikwerke in ihrer gesamten ideologischen und semantischen, figurativen und künstlerischen Bedeutung zu stellen. Bei der Beurteilung des Werks von Glinka ist er ein nachdenklicher Musikhistoriker, der über eine seltene Weitsicht verfügt und die vergleichende Forschungsmethode brillant beherrscht. Er ist auch ein Musikwissenschaftler und Analytiker, der zum ersten Mal die dramaturgischen Methoden der Durcharbeitung in Glinkas Opern

глинкинских шедевров, несправедливо забытых («Малоизвестное произведение Глинки», 1857), и фольклорист, сумевший развить глинкинские принципы воплощения народности на материале конкретного анализа народных песен. И наконец, Серов — чрезвычайно одаренный музыкальный писатель, оставивший нам живой портрет композитора в «Воспоминаниях о М. И. Глинке» (1860). Известно, что личное общение Серова с Глинкой было особенно прочным и длительным, что многие высказывания автора «Руслана» были им тут же зафиксированы «по свежим следам» (в частности, знаменитое: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем»). Выдающийся ученый-музыкант, совмещавший в себе дар критика и композитора, он сумел затронуть, по существу, все жанры музыковедческой литературы и утвердить их на почве глинкинской музыки.

Имя Серова в истории русской музыкальной науки неизменно сопоставляется с творческой личностью его современника Стасова. Преклонение перед Глинкой сближало их с юных лет. Но если Серов, как музыкант-практик, известный композитор, в своих трудах ставил по преимуществу вопросы оперной драматургии, то Стасова привлекали более общие эстетические проблемы: Глинка и его время, традиции Глинки и его место в мировом искусстве. Проживший большую жизнь и далеко Позади оставивший за собой эпоху Одоевского и Серова (жизнь Серова окончилась в 1871 году, Стасова — в 1906), он с полным основанием мог

detailliert belegt hat („Die Rolle eines Motivs in einer ganzen Oper: „Ein Leben für den Zaren“, 1859). Er war auch der Entdecker einiger zu Unrecht vergessener Meisterwerke Glinkas („Glinkas wenig bekanntes Werk“, 1857) und ein Volkskundler, der Glinkas Prinzipien der Verkörperung des Volkstums am Material konkreter Analysen von Volksliedern entwickeln konnte. Und schließlich war Serow ein äußerst begabter Musikschriftsteller, der uns in seinen „Erinnerungen an M. I. Glinka“ (1860) ein lebendiges Porträt des Komponisten hinterlassen hat. Es ist bekannt, dass Serows persönliche Kommunikation mit Glinka besonders intensiv und langanhaltend war und dass viele Aussagen des Autors von „Ruslan“ von ihm sofort „auf frischen Spuren“ festgehalten wurden (insbesondere der berühmte Satz: „Das Volk schafft Musik, und wir Künstler arrangieren sie nur“). Als herausragender Gelehrter und Musiker, der die Gabe des Kritikers und des Komponisten in sich vereinte, konnte er im Wesentlichen alle Gattungen der musikwissenschaftlichen Literatur berühren und sie auf der Grundlage von Glinkas Musik begründen.

Serows Name wird in der Geschichte der russischen Musikwissenschaft immer wieder mit der schöpferischen Persönlichkeit seines Zeitgenossen Stassow verglichen. Ihre Verehrung für Glinka brachte sie schon in jungen Jahren zusammen. Doch während Serow als praktizierender Musiker und bekannter Komponist in seinen Werken vor allem Fragen der Operndramaturgie aufwarf, interessierte sich Stassow für allgemeinere ästhetische Probleme: Glinka und seine Zeit, die Traditionen Glinkas und seine Stellung in der Weltkunst. Da er ein langes Leben gelebt und die Ära von Odojewski und Serow weit hinter sich gelassen hatte (Serows Leben endete 1871, das von Stassow 1906), konnte er mit gutem Grund die Entwicklung der Glinka-

судить о развитии глинкинских традиций в русской музыке.

Краеугольным камнем всей творческой концепции Стасова была идея народности и национальной самобытности русского искусства, которую он развивал на основе творчества Глинки. Рассматривая русскую композиторскую школу как школу глинкинскую по своей эстетической сущности, он зорко прослеживал воплощение традиций Глинки в творчестве Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, а затем в народной образности музыки Лядова, Глазунова. Правомерность этих сопоставлений очевидна. Она подтверждается и в высказываниях самих великих композиторов, написавших на своем знамени имя Глинки.

Глинкинская тема в трудах Стасова доминирует на всем протяжении его творческого пути. Огромное значение он придавал проблеме интерпретации наследия великого композитора, сценической трактовки «Сусанина» и в особенности «Руслана». В известных своих статьях «Мученица нашего времени» (1859), «„Жизнь за царя“ в Праге», «Опера Глинки в Праге», «Чехи и русская опера» (1866—67) и позже — «Пятидесятилетие оперы „Жизнь за царя“» (1886), «„Руслан и Людмила“ М. И. Глинки. «К 50-летию этой оперы на русской сцене» (1893) он горячо отстаивал первоначальную ценность музыки Глинки, боролся за сохранение его опер в подлинном виде, без произвольных искажений и безграмотных купюр, вызывавших справедливое негодование критика.

Но едва ли не высшим достижением Стасова в области «глинковедения» явилась творческая биография

Traditionen in der russischen Musik beurteilen.

Der Eckpfeiler von Stassows schöpferischer Konzeption war die Idee der Nationalität und der nationalen Identität der russischen Kunst, die er auf der Grundlage des Werks von Glinka entwickelte. Da er die russische Komponistenschule in ihrem ästhetischen Wesen als Glinka-Schule betrachtete, verfolgte er die Verkörperung von Glinkas Traditionen in den Werken von Balakirew, Borodin, Mussorgski, Rimski-Korsakow und dann in der volkstümlichen Symbolik der Musik von Ljadow und Glasunow genau. Die Stichhaltigkeit dieser Vergleiche ist offensichtlich. Sie wird durch die Aussagen der großen Komponisten selbst bestätigt, die sich den Namen Glinka auf ihre Fahnen geschrieben haben.

Das Glinka-Thema dominiert in Stassows Werk während seines gesamten Schaffens. Er maß der Interpretation des Erbes des großen Komponisten, der szenischen Darstellung von „Sussanin“ und insbesondere „Ruslan“ große Bedeutung bei. In seinen bekannten Artikeln „Die Märtyrerin unserer Zeit“ (1859), „Ein Leben für den Zaren“ in Prag, „Glinkas Oper in Prag“, „Die Tschechen und die russische Oper“ (1866-67) und später – „Das fünfzigjährige Jubiläum der Oper „Ein Leben für den Zaren““ (1886), „Ruslan und Ludmilla“ von M. I. Glinka. „Zum 50. Jahrestag dieser Oper auf der russischen Bühne“ (1893) verteidigte er leidenschaftlich den unverfälschten Wert von Glinkas Musik und kämpfte für die Erhaltung seiner Opern in ihrer authentischen Form, ohne willkürliche Verfälschungen und ungebildete Kürzungen, die den gerechten Zorn des Kritikers hervorriefen.

Die größte Leistung Stassows auf dem Gebiet der „Glinka-Studien“ war jedoch eine schöpferische Biografie des Komponisten, die er unmittelbar nach

композитора, созданная сразу же после смерти Глинки на основе сохранившихся документальных материалов (1857). Появление этой книги, написанной с огромным увлечением, в феноменально короткий срок, было воспринято как событие, Молодой критик блестяще овладел методологией жанра. Жизнь композитора представлена в свете важнейших культурно-исторических событий эпохи; весь его облик как бы вбирает и отражает характерные черты времени, общественной атмосферы, художественных связей, идейных противоречий. Этим работа Стасова безусловно отличается от написанных в романтически-свободной литературной манере воспоминаний Серова, сосредоточенных в основном на личности композитора — художника, человека, артиста.

Основа монографии строго документальна. Впервые использованы Стасовым «Записки» и письма Глинки, критические отзывы современников — Одоевского, Мельгунова, Сенковского. Отчетливо наметились уже в этом, сравнительно раннем труде некоторые линии многолетней и, в сущности, донныне еще не исчерпанной полемики о «Руслане», как бы предвеля дальнейшее развитие «русланизма» и «антирусланизма» в русском музыкознании. К вопросу об этой полемике следует еще вернуться в связи с обзором оперного творчества Глинки.

Заложив основы последующих биографических трудов о Глинке, Стасов продолжил свои исследования в целой серии документально-исторических работ,

Glinkas Tod auf der Grundlage des erhaltenen dokumentarischen Materials (1857) verfasste. Das Erscheinen dieses mit großer Leidenschaft geschriebenen Buches in einer phänomenal kurzen Zeitspanne wurde als ein Ereignis wahrgenommen. Der junge Kritiker beherrschte die Methodik des Genres brillant. Das Leben des Komponisten wird im Lichte der wichtigsten kulturgeschichtlichen Ereignisse der Epoche dargestellt; seine ganze Erscheinung scheint die charakteristischen Merkmale der Zeit, die gesellschaftliche Atmosphäre, die künstlerischen Zusammenhänge und die ideologischen Widersprüche aufzunehmen und zu reflektieren. Auf diese Weise unterscheidet sich Stassows Werk zweifellos von den Erinnerungen Serows, die in einer romantisch freien literarischen Weise geschrieben sind und sich hauptsächlich auf die Persönlichkeit des Komponisten - Künstler, Mensch, Kunstschaffender - konzentrieren.

Die Grundlage der Monographie ist streng dokumentarisch. Zum ersten Mal verwendete Stassow „Notizen“ und Briefe von Glinka, kritische Rezensionen von Zeitgenossen - Odojewski, Melgunow, Senkowski. Bereits in diesem relativ frühen Werk wurden einige Linien der seit langem bestehenden und in der Tat immer noch nicht ausgeschöpften Polemik über „Ruslan“ klar umrissen, so als ob er die weitere Entwicklung von „Ruslanismus“ und „Anti-Ruslanismus“ in der russischen Musikwissenschaft vorwegnehmen wollte. Auf die Frage dieser Polemik soll im Zusammenhang mit der Besprechung von Glinkas Operschaffen noch einmal zurückgekommen werden.

Nachdem er die Grundlagen für spätere biografische Werke über Glinka gelegt hatte, setzte Stassow seine Forschungen in einer ganzen Reihe von dokumentarisch-historischen Werken fort, die reich an wertvollem Material

насыщенных ценными материалами. В них раскрывается подлинная история создания оперы «Руслан и Людмила», ее сценическая жизнь на русской и зарубежной оперной сцене. Выразительно показаны связи Глинки с его западными современниками— Листом и Берлиозом.

При всем этом односторонность некоторых суждений Стасова неоспорима. Известна его несправедливая оценка «Сусанина», вызванная естественной неприязнью демократически настроенного критика к розеновскому либретто и ко всей монархической официозности, наложившей свою печать на оперу в ее трактовке на императорской сцене. Характерна и явная недооценка раннего творчества Глинки, его первых романсов и фортепианных пьес, отмеченных, по словам автора, «сентиментальностью, фальшивой романтичностью и слезливостью». Упрек этот он в известной мере распространил и на первую оперу Глинки.

Некоторая предвзятость оценок не помешала стасовской монографии сделаться прочным фундаментом будущей русской глинкианы. Пронизанная глубоким чувством преклонения перед гением Глинки, эта работа впервые представила творческий путь композитора как единый, развивающийся процесс и показала величие его творческого подвига.

Вслед за Серовым и Стасовым в сферу отечественного музыкознания вошел совсем молодой критик, воспитанник первого выпуска Петербургской консерватории и друг Чайковского Г. А. Ларош. Блестящим дебютом Лароша и, по существу, лучшим его трудом явилось исследование «Глинка и его значение

сind. Sie enthüllen die wahre Geschichte der Entstehung der Oper „Ruslan und Ljudmila“, ihr Bühnenleben auf der russischen und ausländischen Opernbühne. Die Verbindungen zwischen Glinka und seinen westlichen Zeitgenossen Liszt und Berlioz werden anschaulich dargestellt.

Trotz alledem ist die Einseitigkeit einiger von Stassows Urteilen unbestreitbar. Seine ungerechte Beurteilung von „Sussanin“ ist wohlbekannt, verursacht durch die natürliche Abneigung des demokratischen Kritikers gegen das Rosenow-Libretto und den ganzen monarchischen Officialismus, der der Oper, wie sie auf der kaiserlichen Bühne interpretiert wurde, seinen Stempel aufgedrückt hatte. Bezeichnend ist auch die offensichtliche Unterschätzung des Frühwerks von Glinka, seiner ersten Romanzen und Klavierstücke, die nach den Worten des Autors von „Sentimentalität, falscher Romantik und Tränenseligkeit“ geprägt sind. Diesen Vorwurf dehnte er bis zu einem gewissen Grad auf Glinkas erste Oper aus.

Einige voreingenommene Beurteilungen hinderten Stassows Monografie nicht daran, eine solide Grundlage für künftige russische Glinkaiana zu werden. Durchdrungen von einem tiefen Gefühl der Bewunderung für Glinkas Genie, stellte dieses Werk zum ersten Mal den kreativen Weg des Komponisten als einen einzigen, sich entwickelnden Prozess dar und zeigte die Größe seiner schöpferischen Leistung.

Nach Serow und Stassow betrat ein sehr junger Kritiker, Schüler der ersten Abschlussklasse des St. Petersburger Konservatoriums und Freund Tschaikowskis, H. A. Laroche, die Sphäre der russischen Musikwissenschaft. Laroches brillantes Debüt und in der Tat sein bestes Werk war die Studie „Glinka und seine Bedeutung in der Musikgeschichte“

в истории музыки» (1867). Основная заслуга автора заключалась в особой, специфической направленности этого, труда: не ограничиваясь общими эстетическими положениями, он попытался поставить проблему народности искусства Глинки на твердую почву музыкально-теоретического анализа — «технической критики», говоря словами Серова. Фундаментом исследования послужила вводная часть работы, посвященная характеристике русской народной песни и ее ладово-мелодического строя. На ее основе Ларош доказывает глубокую самобытность глинкинской музыки, берущей свое начало в народной песенности. При этом понятие песенности он трактует в широком аспекте, распространяя его на весь комплекс выразительных средств и обращая особое внимание на плавность и чистоту голосоведения, «вокальность» мелодического развития, пронизывающую всю музыкальную ткань. Слово предугадывая мысли Асафьева об интонационной природе музыки Глинки, он пронизательно устанавливает эту распевность русского мелоса во всех элементах глинкинского стиля. «С Глинкой русская народность вступила как самостоятельная сила в музыкальную композицию, — писал молодой критик. — Как Пушкин, Глинка через множество подражательных опытов, воспитавших его талант, проник до полной самобытности русского содержания. Как Пушкин создал русский стих, так Глинка создал русское голосоведение. являя народность не только в общем духе своих творений, но и в их технической постройке» (138, 66—67).

Особенности этой «технической постройки» Ларош подробно разъясняет на примере анализа

(1867). Das Hauptverdienst des Autors lag in der besonderen, spezifischen Ausrichtung dieser Arbeit: Er beschränkte sich nicht auf allgemeine ästhetische Bestimmungen, sondern versuchte, das Problem der Glinka'schen Volkskunst auf den festen Boden der musiktheoretischen Analyse zu stellen – „technische Kritik“, um es mit den Worten von Serow zu sagen. Die Grundlage der Untersuchung bildete der einleitende Teil des Werkes, der der Charakterisierung des russischen Volksliedes und seiner harmonischen und melodischen Struktur gewidmet ist. Auf ihrer Grundlage beweist Laroche die tiefgreifende Originalität von Glinkas Musik, die ihren Ursprung im Volkslied hat. Er interpretiert den Begriff der Liedhaftigkeit in einem weiten Sinne, indem er ihn auf den gesamten Komplex der Ausdrucksmittel ausdehnt und der Flüssigkeit und Reinheit der Intonation, der „Vokalisierung“ der melodischen Entwicklung, die das gesamte musikalische Gewebe durchdringt, besondere Aufmerksamkeit widmet. Als ob er Assafjews Gedanken über den intonatorischen Charakter von Glinkas Musik vorwegnimmt, stellt er diesen Gesang des russischen Melos in allen Elementen von Glinkas Stil scharfsinnig fest. „Mit Glinka trat die russische Volkstümlichkeit als eigenständige Kraft in die musikalische Komposition ein“, schrieb der junge Kritiker. - Wie Puschkin drang auch Glinka durch zahlreiche Nachahmungsversuche, die sein Talent förderten, zur vollen Originalität des russischen Inhalts vor. So wie Puschkin die russische Dichtung schuf, so schuf Glinka die russische Vokalisation, wobei er die Nationalität nicht nur im allgemeinen Geist seiner Schöpfungen, sondern auch in deren technischer Konstruktion bewies“ (138, 66-67).

Laroche erläutert die Besonderheiten dieser „technischen Konstruktion“ ausführlich am Beispiel der Analyse von Glinkas größtem Werk - der Oper

величайшего творения Глинки — оперы «Руслан и Людмила», которой в его исследовании посвящен самостоятельный очерк. Разбор этой оперы изобилует тонкими наблюдениями, давшими богатую почву для всех последующих «глинковедов» XIX—XX веков, в том числе и для Асафьева, продолжившего путь Лароша в другом, еще более фундаментальном исследовании о «Руслане».

Труды трех классиков музыковедения — Серова, Стасова и Лароша полностью утвердили значение глинкинской темы в научной литературе. Последние десятилетия XIX и начало XX века ознаменовались повышенным интересом не только к музыкальному наследию Глинки, но и к его личности, окружению, художественным взглядам и склонностям. В журналах «Русская старина», «Исторический вестник», «Русский архив», «Ежегодник императорских театров» и других публиковались отдельные письма Глинки, его «Записки», воспоминания сестры композитора Л. И. Шестаковой и близких к нему лиц — В. Ф. Одоевского, А. Я. Петровой-Воробьевой, Д. М. Леоновой, П. А. Степанова, К. А. Булгакова, свидетельства современников — Ю. К. Арнольда, Ф. М. Толстого, А. Н. СГруговщикова, И. И. Панаева, Л. Н. Павлицева, П. М. Ковалевского и многих других. В 1892 году вышла достаточно обстоятельная биография Глинки, написанная П. П. Веймарном.

Особенно значительной на рубеже двух веков оказалась роль Н. Ф. Финдейзена — известного историка русской музыки, критика, редактора основанной им «Русской музыкальной газеты». Начатая им фундаментальная биография Глинки³ нашла продолжение в ряде других работ.

„Ruſlan und Ljudmila“, der er in ſeiner Studie einen eigenen Aufsatz widmet. Die Analyse dieſer Oper iſt voll von subtilen Beobachtungen, die allen nachfolgenden „Glinka-Foꛑchern“ des 19. und 20. Jahrhunderts, einſchlieſlich Aſafjew, der Larocheſ Weg in einer weiteren, noch grundlegenden Studie uꛑer „Ruſlan“ fortſetzte, einen reichen Boden boten.

Die Werke von drei Klassikern der Musikwissenschaft - Serow, Stassow und Laroche - begründeten die Bedeutung von Glinkas Thema in der wissenschaftlichen Literatur. Die letzten Jahrzehnte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts waren durch ein gesteigertes Interesse nicht nur an Glinkas musikalischem Erbe, sondern auch an seiner Persönlichkeit, seinem Umfeld, seinen künstlerischen Ansichten und Neigungen gekennzeichnet. In Zeitschriften wie „Russisches Altertum“, „Historischer Bote“, „Russisches Archiv“, „Jahrbuch der Kaiserlichen Theater“ und anderen wurden einzelne Briefe Glinkas, seine „Aufzeichnungen“, Erinnerungen seiner Schwester L. I. Schestakowa und ihm nahestehender Personen veröffentlicht - W. F. Odojewski, A. J. Petrowa-Worobjewa, D. M. Leonowa, P. A. Stepanow, K. A. Bulgakow. Zeitzeugenberichte - J. K. Arnold, F. M. Tolstoj, A. N. Sgrugowschtschikow, I. I. Panaew, L. N. Pawliſchtschew, P. M. Kowalewski und viele andere. Im Jahr 1892 erschien eine ausreichend obſtandliche Biografie Glinkas, die von P. P. Weimarn geſchrieben wurde.

Die Rolle von N. F. Findeisen, einem bekannten Historiker der russischen Musik, Kritiker und Herausgeber der von ihm gegründeten „Russischen Musikzeitung“, war um die Jahrhundertwende besonders bedeutend. Die von ihm begonnene grundlegende Biographie Glinkas³ wurde in einer Reihe weiterer Werke fortgesetzt.

³ Опубликована была только первая часть этого труда, посвященная детству композитора, его родословной, истории его семьи (Спб., 1896).

В течение многих лет Финдейзен тщательно собирал документальные материалы о композиторе, изучал его рукописное наследие, содействовал основанию глинкинского музея в Петербурге. По его инициативе в печати впервые появилось собрание писем Глинки (1907); им же были изданы испанские народные темы, записанные Глинкой, составлен каталог его рукописей.

Одновременно развертывалась деятельность известных критиков, выступавших по преимуществу с рецензиями на постановки глинкинских опер: Н. Д. Кашкина, С. Н. Кругликова, В. Г. Каратыгина, А. В. Оссовского, Ю. Д. Энгеля.

Однако в концепционном отношении глинкиана этого времени не дала ничего существенно нового по сравнению с той проблематикой, которая была поднята столпами русского музыкознания. После невиданного подъема музыкального просветительства 1860—70-х годов критическая мысль заметно утратила свою остроту. Литература начала XX века не выдвинула в области глинкианы ни одного исследования, равного работам Серова, Стасова и Лароша. Заложенные ими идеи продолжали тревожить воображение исследователей, но дали свои плоды значительно позже, уже в советский период.

После Великой Октябрьской революции литература о Глинке вступила в новый этап. Имя композитора становится синонимом высших духовных ценностей,

³ Nur der erste Teil dieses Werkes, der sich mit der Kindheit des Komponisten, seiner Genealogie und der Geschichte seiner Familie befasst, wurde veröffentlicht (St. Petersburg, 1896).

Viele Jahre lang sammelte Findeisen sorgfältig dokumentarisches Material über den Komponisten, studierte seinen handschriftlichen Nachlass und half bei der Gründung des Glinka-Museums in St. Petersburg. Auf seine Initiative hin erschien erstmals eine Sammlung von Glinkas Briefen im Druck (1907); außerdem veröffentlichte er von Glinka aufgenommene spanische Volksthemen und stellte einen Katalog seiner Manuskripte zusammen.

Zur gleichen Zeit entfaltet sich die Tätigkeit berühmter Kritiker, die vor allem Glinkas Opern rezensieren: N. D. Kaschkin, S. N. Kruglikow, W. G. Karatygin, A. W. Ossowski, J. D. Engel.

In konzeptioneller Hinsicht bot die Glinkiana dieser Zeit jedoch nichts wesentlich Neues im Vergleich zu den Problemen, die von den Säulen der russischen Musikwissenschaft aufgeworfen worden waren. Nach dem beispiellosen Aufschwung der musikalischen Aufklärung in den 1860er - 70er Jahren hatte das kritische Denken merklich an Schärfe verloren. In der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts gab es keine einzige Studie auf dem Gebiet der Glinkiana, die den Werken von Serow, Stassow und Laroche gleichkam. Die von ihnen entwickelten Ideen beunruhigten zwar weiterhin die Phantasie der Forscher, trugen aber erst viel später, bereits in der Sowjetzeit, Früchte.

Nach der Großen Oktoberrevolution trat die Literatur über Glinka in eine neue Phase ein. Der Name des Komponisten wird zum Synonym für die höchsten geistigen Werte, die die russische klassische Musik hinterlässt,

завещанных русской классической музыкой, и вспоминается всюду, где речь идет об исторических процессах становления русского искусства, поднявшегося «из глубины веков» к эпохе Пушкина — Глинки. Оно стимулирует, музыковедческую мысль и в работах о музыке нашей современности как искусства высокой гражданственности и жизненной правды.

В работах советских музыковедов старшего поколения— К. А. Кузнецова, В. В. Яковлева, А. В. Оссовского, А. Н. Римского-Корсакова — внимание к великой личности «отца русской музыки» сочеталось с живым интересом ко всей пушкинской эпохе, этому «золотому веку» русской культуры, к смежным явлениям литературы. Но многое оставалось еще не преодоленным. Общепринятый в дореволюционной литературе взгляд на Глинку как на художника, творившего интуитивно, в порыве вдохновения, по-прежнему отзывался в отечественной глинкиане 20-х и 30-х годов. Он проявился, в частности, и в первом советском издании «Записок» Глинки, вышедшем в 1930 году под редакцией А. Н. Римского-Корсакова.

Огромные сдвиги принесла с собой эпоха Великой Отечественной войны, а затем послевоенные годы. Общепатриотический подъем заставил по-новому глубоко, с обостренной чуткостью осмыслить и оценить художественное наследие прошлого. Время вновь выдвинуло на первый план фигуру Глинки и осветило ярким светом его творения.

Новаторский характер советской глинкианы полнее и шире всего проявился в трудах крупнейшего советского музыковеда Б. В. Асафьева. В своих исследованиях он

und wird überall dort in Erinnerung gerufen, wo von den historischen Prozessen der Entstehung der russischen Kunst die Rede ist, die sich „aus den Tiefen der Jahrhunderte“ bis zur Ära Puschkin-Glinka erhoben hat. Sie regt auch das musikwissenschaftliche Denken in Werken über die Musik unserer Zeit als eine Kunst von hohem Bürgersinn und Lebenswahrheit an.

In den Arbeiten der sowjetischen Musikwissenschaftler der älteren Generation - K. A. Kusnezow, W. W. Jakowlew, A. W. Ossowski, A. N. Rimski-Korsakow - verband sich die Aufmerksamkeit für die große Persönlichkeit des „Vaters der russischen Musik“ mit einem lebhaften Interesse an der gesamten Puschkin-Ära, diesem „goldenen Zeitalter“ der russischen Kultur, an verwandten Phänomenen der Literatur. Aber es blieb noch viel zu überwinden. Die in der vorrevolutionären Literatur allgemein akzeptierte Auffassung von Glinka als einem Künstler, der intuitiv, in einem Anfall von Inspiration schuf, schwang in der heimischen Glinkaiana der 20er und 30er Jahre noch mit. Sie manifestierte sich insbesondere in der ersten sowjetischen Ausgabe von Glinkas Notizen, die 1930 unter der Redaktion von A. N. Rimski-Korsakow erschien.

Der Große Vaterländische Krieg und die Nachkriegsjahre brachten große Veränderungen mit sich. Der landesweite patriotische Aufschwung führte dazu, dass wir das künstlerische Erbe der Vergangenheit auf neue und tiefgreifende Weise und mit erhöhter Sensibilität begreifen und schätzen. Die Zeit rückte Glinkas Gestalt wieder in den Vordergrund und warf ein helles Licht auf sein Schaffen.

Der innovative Charakter der sowjetischen Glinkaiana kam in den Werken des bedeutenden sowjetischen Musikwissenschaftlers B. W. Assafjew am umfassendsten und am weitesten zum Ausdruck. In seiner Forschung

сумел охватить важнейшие аспекты глинкинской проблематики: историко-социальный, биографический, аналитический, концептуальный. Изучение творчества Глинки, и в первую очередь драматургии двух его опер, было поставлено им на новую методологическую основу, сложившуюся в процессе долгого, многолетнего творческого труда.

Интерес к Глинке возник у Асафьева еще в работах раннего периода, что нашло свое отражение в детальном анализе симфонических произведений: увертюры «Руслана» и Вальса-фантазии (1923, 1926). В те же 20-е годы был написан интереснейший, хотя и во многом спорный очерк «Славянская литургия Эросу», опубликованный в книге «Симфонические этюды» (1922).

Позднее, в 40-е годы, тема «Глинка» определилась у Асафьева как центральная, а по существу, и завершающая на его творческом пути. Вслед за небольшой, проникнутой чувством преклонения популярной работой о Глинке (1942) появилась фундаментальная монография, замечательная по универсальности замысла и своеобразию композиции (1947) ⁴.

⁴ Работа создавалась в 1941—1942 годах, в тяжелых условиях блокады Ленинграда и была удостоена Государственной премии.

Исследователь пришел к ней в итоге долгой творческой жизни, когда в работах теоретического профиля сформировалась выдвинутая им концепция процессуальности музыкальной формы, созидательной роли интонирования как «проявления мысли» и диалектики симфонического развития как метода художественного обобщения,

геланг es ihm, die wichtigsten Aspekte der Glinka-Problematik zu erfassen: historisch und sozial, biographisch, analytisch und konzeptionell. Er stellte das Studium von Glinkas Werk, vor allem die Dramaturgie seiner beiden Opern, auf eine neue methodische Grundlage, die er im Laufe seiner langjährigen schöpferischen Arbeit entwickelt hatte.

Assafjew entwickelte in seinen frühen Werken ein Interesse an Glinka, das sich in seinen detaillierten Analysen symphonischer Werke niederschlug: der „Ruslan“-Ouvertüre und der Walzer-Fantasie (1923, 1926). In den gleichen 20er Jahren schrieb er einen sehr interessanten, wenn auch in vielerlei Hinsicht umstrittenen Aufsatz „Slawische Liturgie des Eros“, der in dem Buch „Symphonische Etüden“ (1922) veröffentlicht wurde.

Später, in den 40er Jahren, definierte Assafjew das Thema Glinka als zentrales und eigentlich letztes Thema seines Schaffensweges. Einem kleinen populären Werk über Glinka (1942), das von einem Gefühl der Verehrung durchdrungen war, folgte eine grundlegende Monographie, die durch ihre Universalität der Konzeption und Originalität der Komposition bemerkenswert war (1947) ⁴.

⁴ Das Werk entstand in den Jahren 1941-1942 unter den harten Bedingungen der Belagerung Leningrads und wurde mit dem Staatspreis ausgezeichnet.

Der Forscher kam zu ihr als Ergebnis eines langen schöpferischen Lebens, als er in seinen theoretischen Werken das Konzept der Prozesshaftigkeit der musikalischen Form, die schöpferische Rolle der Intonation als „Manifestation des Gedankens“ und die Dialektik der symphonischen Entwicklung als Methode der künstlerischen Verallgemeinerung auf der Grundlage des Kampfes gegensätzlicher Kräfte

основанного на борьбе противодействующих начал. Все эти теоретические положения были им развиты на материале анализа глинкинской музыки, оживлены яркими параллелями и сопоставлениями с прошлым и настоящим русского искусства.

Многогранная по содержанию, монография состоит из трех книг. В первой из них автор, проникая пристальным взглядом в документальный материал, заново прочитывает и «расшифровывает» «Записки» Глинки, раскрывая нерасторжимую связь великого художника с передовыми тенденциями пушкинского века.

Вторая часть монографии посвящена «Руслану». Проследив шаг за шагом драматургическое развитие оперы, автор убедительно раскрывает органическое единство всей ее грандиозной композиции. Впервые во всей полноте показаны здесь особенности симфонического мышления Глинки и принципы его системы «прорастания мелодических попевок».

Последняя часть исследования представляет собой как бы новый цикл «Симфонических этюдов». Подлинной новацией в научной литературе явилась глава «Последние заветы Глинки», в которой идея создания русской полифонии — путь от Глинки к Танеэву — показана как драгоценное зерно, брошенное в почву национального искусства.

Асафьевская глинкиана распространила свое влияние на целую серию научных исследований, особенно широко развернувшихся в 50-е годы в связи с мемориальными датами 150-летия со дня рождения и 100-летия со дня смерти Глинки. Ценнейшие эстетические, аналитические, критико-биографические исследования

entwickelte. Alle diese theoretischen Positionen wurden von ihm auf der Grundlage von Analysen der Musik Glinkas entwickelt, die durch anschauliche Parallelen und Vergleiche mit der Vergangenheit und Gegenwart der russischen Kunst belebt wurden.

Die Monographie besteht aus drei Büchern, die einen vielfältigen Inhalt haben. Im ersten von ihnen liest und „entschlüsselt“ der Autor, der mit scharfem Blick in das dokumentarische Material eindringt, Glinkas „Notizen“ neu und offenbart die unauflösliche Verbindung des großen Künstlers mit den fortschrittlichen Trends des Puschkin-Jahrhunderts.

Der zweite Teil der Monographie ist „Ruslan“ gewidmet. Indem der Autor die dramaturgische Entwicklung der Oper Schritt für Schritt nachzeichnet, zeigt er überzeugend die organische Einheit der gesamten grandiosen Komposition auf. Zum ersten Mal werden hier die Besonderheiten von Glinkas symphonischem Denken und die Prinzipien seines Systems der „Keimung melodischer Gesänge“ in ihrer Gesamtheit dargestellt.

Der letzte Teil der Studie ist ein neuer Zyklus von Symphonischen Etüden. Eine echte Neuerung in der wissenschaftlichen Literatur war das Kapitel „Glinkas letzte Testamente“, in dem die Idee, russische Polyphonie zu schaffen - der Weg von Glinka zu Tanejew - als ein kostbares Samenkorn dargestellt wird, das in den Boden der nationalen Kunst geworfen wurde.

Асафьевс работы über Glinka hatten Einfluss auf eine ganze Reihe wissenschaftlicher Untersuchungen, die sich besonders in den 50er Jahren im Zusammenhang mit den Gedenkdaten zum 150. Geburtstag und 100. Todestag Glinkas entfalteten. Wertvolle ästhetische, analytische, kritische und biografische Studien sowjetischer Autoren wurden in den so genannten „Glinka-Sammlungen“ veröffentlicht, die

.советских авторов были опубликованы в так называемых «глинкинских сборниках», вышедших под редакцией А. В. Оссовского (1950), Т. Н. Ливановой (1950, 1958) и Е. М. Гордеевой (1958).

В 1952 году вышла в свет фундаментальная двухтомная монография, созданная Т. Н. Ливановой и В. В. Протопоповым, детально осветившая весь творческий путь Глинки, насыщенная богатым аналитическим и документально-историческим материалом.

Значительно расширены были биографические данные о композиторе в серии очерков Е. И. Канн-Новиковой «М. И. Глинка. Новые материалы и документы» (вып. 1—3, 1950—1955). Появились глубокие исследования теоретического плана. Среди них особое место занимают труды Л. А. Мазеля, посвященные музыкальному стилю Глинки («Заметки о мелодике романсов Глинки» в сборнике «Памяти Глинки», 1958), В. В. Протопопова, детально проследившего в ряде своих работ методы тематического развития, принципы вариационности и вариантности в музыке Глинки, В. О. Беркова («Гармония Глинки», 1948), А. Н. Дмитриева («Музыкальная драматургия оркестра Глинки», 1957). В отдельных случаях лишь одно произведение Глинки служило материалом для постановки сложнейших проблем его стиля, народных истоков его искусства, заложенных им традиций в русской классической музыке. Таковы фундаментальные монографии В. А. Цуккермана «„Камаринская“ Глинки и ее традиции в русской музыке» (1957) и В. В. Протопопова «„Иван Сусанин“ Глинки» (1961).

Все названные труды создавались не только на основе глубокого

von A. W. Ossowski (1950), T. N. Liwanowa (1950, 1958) und J. M. Gordejewa (1958) herausgegeben wurden.

Im Jahr 1952 wurde eine grundlegende zweibändige Monographie veröffentlicht, die von T. N. Liwanowa und W. W. Protopopow, die Glinkas gesamtes Schaffen ausführlich behandelt und mit reichhaltigem analytischem und dokumentarisch-historischem Material ausgestattet ist.

Die biographischen Daten über den Komponisten wurden in der Aufsatzreihe von J. I. Kann-Nowikowa „M. I. Glinka. Neue Materialien und Dokumente“ (Bd. 1-3, 1950-1955). Es erschienen eingehende Studien des theoretischen Plans. Einen besonderen Platz unter ihnen nehmen die Arbeiten von L. A. Masel ein, die dem musikalischen Stil Glinkas gewidmet sind („Notizen über die Melodien der Romanzen Glinkas“ in der Sammlung „Zum Gedenken an Glinka“, 1958), W. W. Protopopow, der in einer Reihe von Werken die Methoden der thematischen Entwicklung, die Prinzipien der Variation und Abwandlung in Glinkas Musik detailliert nachzeichnete, W. O. Berkow („Glinkas Harmonie“, 1948) und A. N. Dmitrijew („Musikdramaturgie des Glinka-Orchesters“, 1957). In einigen Fällen diente nur ein einziges Werk Glinkas als Material, um die komplexesten Probleme seines Stils, die volkstümlichen Ursprünge seiner Kunst und die von ihm begründeten Traditionen in der russischen klassischen Musik aufzuwerfen. Das sind die grundlegenden Monographien von W. A. Zuckerman „Glinkas „Kamarinskaja“ und seine Traditionen in der russischen Musik“ (1957) und W. W. Protopopows „Glinkas Iwan Sussanin“ (1961).

Alle diese Werke entstanden nicht nur auf der Grundlage eines eingehenden

изучения музыкального текста произведений Глинки со всеми их вариантами, эскизами и редакциями, но и с учетом высказываний самого композитора, его творческих планов, его «Записок». Важнейшим фундаментом отечественного музыкознания явилось первое полное издание литературного наследия Глинки в двух томах, вышедшее в 1952—1953 годах и подготовленное Государственным институтом театра и музыки в Ленинграде под редакцией В. В. Богданова-Березовского. Редактор провел большую текстологическую работу, а также учел новые данные научной глинкианы, что нашло отражение в обширной вступительной статье и комментариях.

Еще более важным шагом в освоении музыкального наследия Глинки было предпринятое по инициативе виднейших советских композиторов и музыковедов издание полного академического собрания всех его сочинений, вышедшее в 1955—1969 годах под редакцией Д. Д. Шостаковича, Т. Н. Ливановой, В. В. Протопопова, К. К. Саквы и Г. Н. Хубова⁵.

⁵ Наряду с основным составом редколлегии в подготовке отдельных томов издания участвовали В. Я. Шабалин, Г. В. Киркор, А. В. Оссовский, Ю. А. Шапорин.

Многие из них публиковались по рукописи впервые.

В том же академическом издании вышли вторично все литературные труды композитора под редакцией А. С. Ляпуновой и А. С. Розанова (1973—1977). Здесь вновь подвергся тщательной и скрупулезной проверке весь литературный текст и сопутствующий ему документальный материал. Уточнены комментарии;

Studiums des Notentextes von Glinkas Werken mit all ihren Varianten, Skizzen und Überarbeitungen, sondern auch unter Berücksichtigung der eigenen Aussagen des Komponisten, seiner Schaffenspläne und seiner „Notizen“. Die wichtigste Grundlage der russischen Musikwissenschaft war die 1952-1953 erschienene erste zweibändige Gesamtausgabe von Glinkas literarischem Nachlass, die vom Staatlichen Institut für Theater und Musik in Leningrad unter der Redaktion von W. W. Bogdanow-Beresowski erarbeitet wurde. Der Herausgeber führte umfangreiche Textarbeiten durch und berücksichtigte auch neue Daten der wissenschaftlichen Glinkaiana, was sich in dem umfangreichen Einführungsartikel und den Kommentaren widerspiegelt.

Ein noch wichtigerer Schritt in der Erschließung von Glinkas musikalischem Erbe war die Veröffentlichung einer vollständigen wissenschaftlichen Sammlung aller seiner Werke, die von prominenten sowjetischen Komponisten und Musikwissenschaftlern initiiert und 1955-1969 unter der Herausgeberschaft von D. D. Schostakowitsch, T. N. Liwanowa, W. W. Protopopow, K. K. Sakwa und G. N. Chubow⁵ veröffentlicht wurde.

⁵ An der Vorbereitung der einzelnen Bände der Ausgabe waren neben dem Hauptpersonal der Redaktion auch W. J. Schabalin, G. W. Kirkor, A. W. Ossowski und J. A. Schaporin beteiligt.

Viele von ihnen wurden zum ersten Mal aus dem Manuskript herausgegeben.

In derselben wissenschaftlichen Edition wurde eine zweite Ausgabe aller literarischen Werke des Komponisten unter der Leitung von A. S. Ljapunowa und A. S. Rosanow (1973-1977) veröffentlicht. Auch hier wurden der gesamte literarische Text und das begleitende dokumentarische Material einer sorgfältigen und gewissenhaften

введены новые, до той поры неизвестные письма и документы (см.: 142).

Это издание явилось как нельзя более своевременным. Им подтвердилась незыблемая истина о вечном, непреходящем значении исторических ценностей, о неисчерпаемости памятников искусства-живых свидетелей прошлого. При всех достижениях современного музыкознания авторские свидетельства Глинки, его «Записки» и письма навсегда останутся главной основой новых и новых исследований.

Публикация автобиографических документов Глинки, как и всего его литературного наследия, осуществлялась постепенно. Первые издания «Записок» (сначала в 1870 году, в журнале «Русская старина», под редакцией В. В. Никольского, затем в 1887 году, под редакцией В. В. Стасова) выходили с существенными разночтениями и пропусками. В трех советских изданиях 1930, 1952 и 1973 годов текст постепенно уточнялся, очищался от прежних редакторских купюр и наслоений, тщательно комментировался. Благодаря этим материалам и выполненным на их основе фундаментальным исследованиям Б. В. Асафьева, а затем Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова, творческий путь Глинки прослеживался во всей своей сложности.

Над «Записками» композитор работал в последние годы жизни, закончив их рассказом о «третьем путешествии за границу», во Францию, и возвращении в Россию весной 1854 года. Обладая блестящей памятью и тонкой впечатлительностью, он стремился отобразить в них события своей жизни во всей реальности, без

Проверку подвергнут. Die Kommentare wurden präzisiert; neue, bisher unbekannte Briefe und Dokumente wurden hinzugefügt (siehe: 142).

Diese Veröffentlichung kam genau zum richtigen Zeitpunkt. Sie bestätigte die unumstößliche Wahrheit über die ewige, bleibende Bedeutung historischer Werte, über die Unerschöpflichkeit von Kunstdenkmälern - lebendigen Zeugen der Vergangenheit. Bei allen Errungenschaften der modernen Musikwissenschaft werden Glinkas Autorenzeugnisse, seine „Notizen“ und Briefe für immer die wichtigste Grundlage für weitere und neue Forschungen bleiben.

Die Veröffentlichung der autobiografischen Dokumente Glinkas sowie seines gesamten literarischen Erbes erfolgte schrittweise. Die ersten Ausgaben der „Notizen“ (zuerst 1870 in der Zeitschrift „Russisches Altertum“, herausgegeben von W. W. Nikolski, dann 1887, herausgegeben von W. W. Stassow) wurden mit erheblichen Unstimmigkeiten und Auslassungen veröffentlicht. In den drei sowjetischen Ausgaben von 1930, 1952 und 1973 wurde der Text nach und nach geklärt, von früheren redaktionellen Anmerkungen und Überlagerungen befreit und sorgfältig kommentiert. Dank dieser Materialien und der auf ihrer Grundlage durchgeführten grundlegenden Studien von B. W. Assafjew und später von T. N. Liwanowa und W. W. Protopopow, wurde Glinkas schöpferischer Weg in seiner ganzen Komplexität nachgezeichnet.

Der Komponist arbeitete in seinen letzten Lebensjahren an den „Notizen“ und beendete sie mit einem Bericht über seine „dritte Auslandsreise“ nach Frankreich und seine Rückkehr nach Russland im Frühjahr 1854. Da er über ein brillantes Gedächtnis und ein feines Einfühlungsvermögen verfügte, bemühte er sich, in ihnen die Ereignisse seines Lebens in aller Wirklichkeit

прикрас, не избегая мелких бытовых деталей. «Пишу я эти записки без всякого покушения на красоту слога, а пишу просто, что было и как было в хронологическом порядке, исключая все то, что не имело прямого или косвенного отношения к моей художественной жизни», — утверждал Глинка в письме к Н. В. Кукольникову (90, 43).

Однако именно эта непредвзятость повествования порой мешала ему сосредоточиться на «художественной жизни» и опустить те мелкие факты повседневного быта, которые неизбежно всплывали в его памяти. Говоря о своем творчестве, он как нельзя бол ер скромн и лаконичн: своими зрелыми произведениями он «редко бывал доволен», а о ранних с иронией упоминал как о «проявлении невежества в музыке». Вот почему многое на страницах «Записок» оставалось скрытым от посторонних взоров. Являясь бесценным документом, отразившим путь мастера во всех реалиях человеческого бытия, «Записки», по верному наблюдению Асафьева, требуют внимательного прочтения и комментирования. Как верный ориентир на жизненном пути Глинки высвечиваются в них меткие, броские высказывания, обозначающие то главное, что руководило им в течение всей творческой жизни: «Музыка — душа моя», «стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку», «мысль о национальной музыке более и более прояснялась»...

Материал «Записок» существенно дополняется письмами Глинки, особенно письмами среднего и позднего периодов. Более явственно, чем в «Записках», предстают в них и творческие искания в годы создания «Руслана», и новые задачи, выдвинутые в симфонических увертюрах, и целая система

darzustellen, ohne zu beschönigen, ohne kleine Details des Alltags zu vermeiden. „Ich schreibe diese Notizen, ohne mich um die Schönheit der Silbe zu bemühen, und ich schreibe einfach, was war und wie es war, in chronologischer Reihenfolge, wobei ich alles ausschließe, was nicht direkt oder indirekt mit meinem künstlerischen Leben zu tun hat“, - so Glinka in einem Brief an N. W. Kukolnik (90, 43).

Diese unvoreingenommene Erzählung hinderte ihn jedoch manchmal daran, sich auf sein „künstlerisches Leben“ zu konzentrieren und die kleinen Tatsachen des täglichen Lebens, die unweigerlich in seiner Erinnerung auftauchten, auszublenden. Wenn er über sein Werk sprach, war er bescheiden und lakonisch wie immer: Er war „selten zufrieden mit seinen reifen Werken“ und bezeichnete seine frühen Werke ironisch als „eine Manifestation der Unwissenheit in der Musik“. Deshalb blieb vieles auf den Seiten der „Notizen“ der Öffentlichkeit verborgen. Als unschätzbare Dokument, das den Weg des Meisters in allen Realitäten der menschlichen Existenz widerspiegelt, bedürfen die „Notizen“, wie Assafjew richtig bemerkt, einer sorgfältigen Lektüre und Kommentierung. Als treuer Bezugspunkt auf Glinkas Lebensweg heben sie treffende, eingängige Aussagen hervor, die auf das Wesentliche hinweisen, das ihn während seines gesamten Schaffens leitete: „Musik ist meine Seele“, „Ich begann, hauptsächlich russische Volksmusik zu entwickeln“, „die Idee der nationalen Musik wurde immer klarer“ ...

Das Material in den „Notizen“ wird durch Glinkas Briefe, insbesondere aus der mittleren und späten Periode, erheblich ergänzt. Deutlicher als in den „Notizen“ zeigen sie sowohl das schöpferische Streben in den Jahren der Entstehung von „Ruslan“ als auch die neuen Aufgaben, die in den symphonischen Overtüren gestellt

эстетических взглядов, сформулированная в письмах последних лет. Строить биографию Глинки необходимо, таким образом, учитывая все авторские документы в их совокупности. Этим и руководствовались крупнейшие исследователи прошлого и современности, освещая высказывания Глинки в аспекте основных идеологических и культурных движений его эпохи.

Определим вкратце основные вехи этих исследований.

Свои воспоминания Глинка писал в «хронологическом порядке», с точностью следуя задуманному плану. Разделив повествование на четыре периода⁶, он дал этим основу для всех своих будущих биографов.

⁶ Суммарно их можно обозначить как «Годы становления» (1804—1830), «Путь к первой опере» (1830—1836), «Период „Руслана“» (1836—1844) и «Поздние сочинения» (1844—1854).

Ярко и образно описывает композитор годы детства в Новоспасском и первые свои музыкальные впечатления. Несколько более схематично отражены годы учения и первые успехи юного музыканта, сумевшего покорить взыскательную петербургскую публику. Обилие фактов, имен, бытовых деталей здесь невольно заслоняет главное, и весь интереснейший материал явно не умещается в заранее поставленные рамки. Коротко, как бы вскользь говорит Глинка о своих отношениях с В. К. Кюхельбекером и будущими декабристами, о знакомстве с Пушкиным, о событиях 14 декабря... А между тем все эти впечатления должны были навсегда врезаться в его память: на его глазах

wurden, und das ganze System der ästhetischen Ansichten, die in den Briefen der letzten Jahre formuliert wurden. Daher ist es notwendig, eine Biographie Glinkas zu erstellen, die alle Dokumente des Autors in ihrer Gesamtheit berücksichtigt. Davon haben sich die großen Forscher der Vergangenheit und der Gegenwart leiten lassen, indem sie Glinkas Äußerungen unter dem Aspekt der wichtigsten ideologischen und kulturellen Bewegungen seiner Epoche betrachteten.

Lassen Sie uns kurz die wichtigsten Meilensteine dieser Studien definieren.

Glinka schrieb seine Erinnerungen in einer „chronologischen Reihenfolge“, wobei er sich genau an den vorgesehenen Plan hielt. Indem er die Erzählung in vier Perioden⁶ einteilte, schuf er die Grundlage für alle seine zukünftigen Biographen.

⁶ Zusammenfassend kann man sie als „Werdende Jahre“ (1804-1830), „Der Weg zur ersten Oper“ (1830-1836), „Die ‚Ruslan-Periode‘“ (1836-1844) und „Spätwerk“ (1844-1854).

Anschaulich und phantasievoll beschreibt der Komponist die Jahre seiner Kindheit in Nowospasskoje und seine ersten musikalischen Eindrücke. Die Studienjahre und die ersten Erfolge des jungen Musikers, der das anspruchsvolle Petersburger Publikum für sich gewinnen konnte, werden etwas schematischer wiedergegeben. Die Fülle an Fakten, Namen und alltäglichen Details überschattet hier ungewollt die Hauptsache, und das interessanteste Material passt eindeutig nicht in den vorgegebenen Rahmen. Glinka spricht kurz, wie beiläufig, über seine Beziehungen zu W. K. Kuchelbecker und den späteren Dekabristen, über seine Bekanntschaft mit Puschkin, über die Ereignisse des 14. Dezember In der Zwischenzeit sollten sich all diese Eindrücke für immer in sein Gedächtnis

совершались великие события русской истории.

Уже в этом разделе необходимость вдумчивого прочтения «Записок» становится очевидной. О многом Глинка, даже и «для себя», не мог писать открыто в цензурных условиях начала 1850-х годов. Исследователям и редакторам литературного наследия композитора пришлось многое уточнять на основе сопутствующих документов, свидетельств современников, тем более что письма самого Глинки от этого времени за исключением трех до нас не дошли. Ценные добавления к раннему периоду «Записок» внесла Е. И. Канн-Новикова. В ряде статей, очерков и публикаций (118) она подробно прослеживает родственные связи Глинки, историю его семьи, события партизанской войны, происходившие в Новоспасском в 1812 году, освещает условия воспитания будущего композитора, его интересы и связи с декабристской средой.

Другие стороны раскрываются в фундаментальной монографии Асафьева. В первых же строках он заостряет внимание на неизменно привлекавшей его проблеме «воспитания слуха» великого композитора и раскрывает постепенную эволюцию его музыкального сознания — сначала в условиях усадебной русской культуры, а затем в атмосфере столичной петербургской жизни, где видное место занимал оперный театр. Подробно останавливаясь на оперном репертуаре 10—20-х годов XIX века и на занятиях Глинки с крепостным оркестром (симфонии и увертюры Гайдна, Моцарта, Керубини, Мегюля), Асафьев пронизательно выявляет активность восприятия юного композитора, чей слух, воспитанный на «грустно-

einbrennen: große Ereignisse der russischen Geschichte spielten sich vor seinen Augen ab.

Bereits in diesem Abschnitt wird die Notwendigkeit einer aufmerksamen Lektüre der „Notizen“ deutlich. Glinka konnte unter den Zensurbedingungen der frühen 1850er Jahre über vieles nicht offen schreiben, auch nicht „für sich selbst“. Forscher und Herausgeber des literarischen Erbes des Komponisten mussten vieles anhand von Begleitdokumenten und Zeitzeugenberichten klären, zumal Glinkas eigene Briefe aus dieser Zeit, mit Ausnahme von drei, nicht überliefert sind. J. I. Kann-Nowikowa hat wertvolle Ergänzungen zur Frühzeit der „Notizen“ vorgenommen. In einer Reihe von Artikeln, Aufsätzen und Publikationen (118) zeichnet sie detailliert Glinkas familiäre Bindungen, die Geschichte seiner Familie, die Ereignisse des Partisanenkrieges in Nowospasskoje im Jahr 1812 nach, beleuchtet die Bedingungen der Erziehung des späteren Komponisten, seine Interessen und Verbindungen zum dekabristischen Milieu.

Andere Aspekte werden in Assafjews grundlegender Monographie deutlich. Gleich in den ersten Zeilen lenkt er die Aufmerksamkeit auf das Problem der „Erziehung des Gehörs“ des großen Komponisten, das ihn immer angezogen hat, und zeigt die allmähliche Entwicklung seines musikalischen Bewusstseins auf - zunächst unter den Bedingungen der russischen Gutskultur, dann in der Atmosphäre des großstädtischen Lebens in St. Petersburg, wo das Opernhaus einen herausragenden Platz einnahm. Ausführlich geht Assafjew auf das Opernrepertoire der 10-20er Jahre des 19. Jahrhunderts und auf Glinkas Unterricht im Leibeigenenorchester (Sinfonien und Ouvertüren von Haydn, Mozart, Cherubini und Méhul) ein und zeigt auf einfühlsame Weise die Aktivität der Wahrnehmung des jungen

нежных» звуках русских песен, глубоко постигал и классически стройные формы моцартовской симфонии. Этот «преобразованный Глинкой „моцартовский полифонизм“ в сочетании с напевно-подголосочной культурой русской крестьянской песни», по словам Асафьева, «стал одним из характерных признаков и замечательных завоеваний русского композиторского мастерства» (19, 67).

Большое внимание раннему периоду творчества Глинки, и в частности его первым симфоническим опытам, уделено в монографии Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова.

Меньше привлекал исследователей «итальянский» период творчества Глинки. Следуя традиции, установившейся еще в работах Стасова, авторы популярных очерков и монографий в основном отмечали только конечный результат этой зарубежной поездки: осознание своего художнического долга перед родиной, первые замыслы национальной оперы, стремление «писать по-русски». Настойчиво подчеркивалось и негативное отношение композитора к «итальянщине», фактически сложившееся уже не в молодые, а в позднейшие годы. Но далеко не всегда учитывалось то важное и ценное, что дала композитору Италия в годы выско, го расцвета ее национальной оперно-вокальной культуры. Ярчайшие впечатления, полученные Глинкой сначала в Германии (оперы Вебера, Бетховена), а затем в «стране бельканто», помогли ему преодолеть известную ограниченность камерного музицирования в салонах Петербурга и дали возможность испытать свои силы в чужом окружении, среди прославленных музыкантов Европы.

Компонистен, dessen Ohr, das mit den „traurigen und zarten“ Klängen russischer Lieder aufgewachsen war, die klassisch strukturierten Formen der Mozart-Sinfonie zutiefst erfasste. Dieser „mozartsche Polyphonismus“, der von Glinka in Verbindung mit der melodischen und subvokalen Kultur des russischen Bauernliedes transformiert wurde“, so Assafjew, „wurde zu einem der charakteristischen Merkmale und bemerkenswerten Eroberungen der russischen kompositorischen Meisterschaft“ (19, 67).

Die frühe Periode von Glinkas Werk, insbesondere seine ersten symphonischen Experimente, werden in der Monographie von T. N. Liwanowa und W. W. Protopopow ausführlich behandelt.

Die „italienische“ Periode von Glinkas Werk hat weniger Forscher angezogen. In der Tradition von Stassows Werken haben die Autoren populärer Essays und Monographien hauptsächlich nur das Endergebnis dieser Auslandsreise erwähnt: die Verwirklichung seiner künstlerischen Pflicht gegenüber seiner Heimat, die ersten Ideen für eine nationale Oper und den Wunsch, „auf Russisch zu schreiben“. Die negative Einstellung des Komponisten zum „Italienischen“, die sich eigentlich nicht in seiner Jugend, sondern erst in späteren Jahren entwickelte, wurde nachdrücklich betont. Aber nicht immer wurde das Wichtige und Wertvolle berücksichtigt, das Italien dem Komponisten in den Jahren des Höhepunkts seiner nationalen Opern- und Gesangskultur schenkte. Die lebendigen Eindrücke, die Glinka zunächst in Deutschland (Opern von Weber und Beethoven) und dann im „Land des Belcanto“ erhielt, halfen ihm, die bekannten Beschränkungen der Kammermusik in den Petersburger Salons zu überwinden, und gaben ihm die Möglichkeit, sich in einer fremden Umgebung, unter den gefeierten Musikern Europas, zu erproben. Glinka

О встречах с Беллини, в те годы особенно для него привлекательным, рассказывает сам Глинка. Знаменательны и его встречи с Мендельсоном и Берлиозом, детально освещенные в содержательном очерке советского исследователя К. А. Кузнецова (134).

К этому же периоду относится и мастерское овладение техникой вокального искусства, которую Глинка постигал в общении с выдающимися артистами и педагогами-вокалистами Италии. Нельзя забывать и о том, что итальянские традиции не могли восприниматься Глинкой как нечто чуждое. Давние связи России с итальянской музыкой и итальянскими музыкантами, укрепившиеся еще в XVIII веке, к тому времени пустили глубокие корни. С операми Россини, Паизиелло и других мастеров молодой музыкант был знаком с ранних, ученических лет. Свободное владение итальянским языком помогло ему быстро освоиться в новой обстановке. И может быть, именно эта новая атмосфера блестящей виртуозности, кипучего темперамента оказалась для него особенно плодотворной после юношеских увлечений мечтательно-элегической лирикой Жуковского, «чувствительностью» русской поэзии предромантических лет. Пройденная в Италии школа .направила его воображение на новые искания. Подобно своему современнику Гоголю, он из Италии, из «прекрасного далека» по-новому остро ощутил, по-новому зорко увидел родину — Россию.

Почти зрелым мастером пришел Глинка к З. Дену, которого называл лучшим своим учителем и к которому сохранил привязанность до конца своих дней. Проблема их взаимоотношений особенно глубоко

selbst berichtet von seinen Begegnungen mit Bellini, der in jenen Jahren für ihn besonders attraktiv war. Von Bedeutung sind auch seine Begegnungen mit Mendelssohn und Berlioz, die der sowjetische Forscher K. A. Kusnezow in einem umfangreichen Essay ausführlich beschreibt (134).

In diese Zeit fällt auch die Beherrschung der Gesangstechnik, die Glinka im Dialog mit hervorragenden Künstlern und Gesangspädagogen Italiens erlernte. Wir dürfen nicht vergessen, dass italienische Traditionen von Glinka nicht als etwas Fremdes wahrgenommen werden konnten. Die seit langem bestehenden Beziehungen Russlands zur italienischen Musik und zu italienischen Musikern, die bereits im 18. Jahrhundert gefestigt worden waren, hatten zu diesem Zeitpunkt bereits tiefe Wurzeln geschlagen. Der junge Musiker kannte die Opern von Rossini, Paisiello und anderen Meistern bereits aus seinen frühen Studienjahren. Seine fließende Beherrschung der italienischen Sprache half ihm, sich schnell in seine neue Umgebung einzufügen. Und vielleicht war es diese neue Atmosphäre von brillanter Virtuosität und kochendem Temperament, die sich nach seiner jugendlichen Faszination für die verträumte und elegische Lyrik Schukowskis und die „Sensibilität“ der russischen Poesie der vorromantischen Jahre als besonders fruchtbar für ihn erwies. Die in Italien absolvierte Schule lenkte seine Phantasie auf neue Erkundungen. Wie sein Zeitgenosse Gogol, der aus Italien, aus der „schönen Ferne“ kam, fühlte er sich auf eine neue Art und Weise akut, sah mit einem neuen scharfen Auge seine Heimat - Russland.

Als fast erwachsener Meister kam Glinka zu S. Dehn, den er als seinen besten Lehrer bezeichnete und dem er bis ans Ende seiner Tage verbunden blieb. Assafjew war besonders an dem Problem ihrer gegenseitigen Beziehung

заинтересовала Асафьева. Внимательно изучив «керубиниевскую» теоретическую систему Дена, его «Учение о гармонии» и отдавая должное его педагогическому таланту, исследователь в то же время убедительно доказал самостоятельность творческих позиций Глинки, находившегося в то время уже на подступах к своей гениальной опере: «Финал „Сусанина“ — „Славься“ — не мог родиться оттого, что судьба свела Глинку с Деном» (19, 78). Взяв от своего учителя «то, чего ему до сих пор не хватало (понимание теории контрапункта и фуги)», Глинка, по верному замечанию Асафьева, «тоже не пожертвовал ничем своим, уже твердо завоеванным» (19, 80).

Период создания «Ивана Сусанина», начиная от возвращения на родину летом 1834 и вплоть до петербургской премьеры оперы 27 ноября 1836 года, нашел наиболее яркое и выразительное отражение на страницах «Записок». Многие высказывания композитора — меткие, лаконичные, образные — здесь стали почти хрестоматийными («сцена в лесу глубоко врезалась в моем воображении», «как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой Оперы, и мысль противопоставить русской музыке — польскую»), с особым чувством вспоминал Глинка эту светлую полосу своей жизни — время, полное неумемной энергии и творческого восторга. Замысел оперы, встречи с Жуковским и Пушкиным, советы Одоевского, общение с замечательными русскими певцами О. А. Петровым и А. Я. Воробьевой, и наконец, «совершенный успех» премьеры — таковы основные вехи этих воспоминаний, обильно цитированных, освещенных, прокомментированных всеми исследователями и всеми

интересованными. Nachdem er Dehns „Cherubinis“-Theoriesystem, seine „Harmonielehre“ sorgfältig studiert und sein pädagogisches Talent gewürdigt hatte, bewies der Forscher gleichzeitig überzeugend die Unabhängigkeit von Glinkas schöpferischen Positionen, der damals bereits an der Schwelle zu seiner genialen Oper stand: „Das Finale von „Sussanin“ — „Ruhm“ - konnte nicht geboren werden, weil das Schicksal Glinka mit Dehn zusammenbrachte“ (19, 78). Nachdem er von seinem Lehrer das genommen hatte, „was ihm bis dahin gefehlt hatte (ein Verständnis der Theorie des Kontrapunkts und der Fuge)“, hat Glinka, wie Assafjew treffend bemerkt, „auch nichts von dem geopfert, was er schon fest gewonnen hatte“ (19, 80).

Die Entstehungszeit von „Iwan Sussanin“, von seiner Heimkehr im Sommer 1834 bis zur Petersburger Uraufführung der Oper am 27. November 1836, wurde auf den Seiten der „Notizen“ am anschaulichsten und ausdrucksstärksten wiedergegeben. Viele der Aussagen des Komponisten - treffend, prägnant und phantasievoll - sind geradezu lehrbuchhaft geworden („die Szene im Wald war tief in meiner Phantasie verankert“, „wie durch eine magische Handlung schuf ich plötzlich den Plan für die ganze Oper und die Idee, die russische Musik der polnischen gegenüberzustellen“), erinnerte sich Glinka mit besonderem Gefühl an diese leuchtende Periode seines Lebens - eine Zeit voller unbändiger Energie und Schaffensfreude. Die Konzeption der Oper, die Begegnungen mit Schukowski und Puschkin, die Ratschläge von Odojewski, die Kommunikation mit den bemerkenswerten russischen Sängern O. A. Petrow und A. J. Worobjowa, und schließlich der „perfekte Erfolg“ der Premiere - das sind die wichtigsten Meilensteine dieser Erinnerungen, die von allen Forschern und

мемуаристами начиная с Одоевского. Ценным вкладом в историю создания оперы явилась публикация авторского плана «Сусанина», сделанная в 1870 году⁷.

⁷ «Музыкальный сезон», 1870, 10 декабря.

В советской литературе первой опере Глинки посвящен ряд исследований, статей и очерков⁸.

⁸ Среди них отметим статьи А. В. Оссовского «Драматургия оперы М. И. Глинки „Иван Сусанин“» (в кн.: 152), Н. В. Туманиной «Отечественная героико-трагическая опера Глинки „Иван Сусанин“» (в кн.: 153) и В. В. Протопопова «Музыкальные варианты увертюры „Ивана Сусанина“» (в кн.: 202).

Наиболее детальный ее анализ осуществлен в обширном труде В. В. Протопопова «„Иван Сусанин“ Глинки» (212).

О периоде создания «Руслана» судить по «Запискам» Глинки наиболее сложно. Тяжелые события этих лет острой болью отозвались в душе композитора и пробудили в нем воспоминания, которыми он, обладая редкой уязвимостью характера (напомним прозвище, данное ему друзьями: «мимоза»), не хотел делиться даже с близкими людьми. О своих переживаниях он говорит как бы вскользь, скрывая их под маской иронии, беспечности и далее известного бравирования «богемным» образом жизни. Но под этим покровом достаточно явственно выступают те жизненные невзгоды, которые тяжелым бременем ложились на всю творческую деятельность великого музыканта: служба в Придворной капелле под бдительным надзором придирчивого и

Memoirenschreibern, angefangen bei Odojewski, ausgiebig zitiert, behandelt und kommentiert werden. Ein wertvoller Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Oper war die Veröffentlichung des Plans des Autors für „Sussanin“ aus dem Jahr 1870⁷.

⁷ „Die Musik-Saison“, 1870, 10. Dezember.

In der sowjetischen Literatur ist Glinkas erste Oper Gegenstand einer Reihe von Studien, Artikeln und Aufsätzen⁸.

⁸ Unter ihnen sind die Artikel von A. W. Ossowski „Die Dramaturgie der Oper von M. I. Glinka „Iwan Sussanin““ (im Buch: 152), N. W. Tumanina „Die heimische heroisch-tragische Oper von Glinka „Iwan Sussanin““ (im Buch: 153) und W. W. Protopopow „Musikalische Varianten der Ouvertüre „Iwan Sussanin““ (im Buch: 202) hervorzuheben.

Die detaillierteste Analyse findet sich in W. W. Protopopows umfangreichem Werk „Glinkas „Iwan Susanin““ (212).

Es ist besonders schwierig, über die Schaffensperiode von „Ruslan“ anhand von Glinkas „Aufzeichnungen“ zu urteilen. Die schweren Ereignisse dieser Jahre spiegelten sich schmerzhaft in der Seele des Komponisten wider und weckten Erinnerungen in ihm, die er, mit einer seltenen Empfindlichkeit (erinnern wir an den Spitznamen, den ihm von Freunden gegeben wurde: „Mimose“), nicht einmal mit engen Vertrauten teilen wollte. Über seine Erfahrungen spricht er scheinbar beiläufig, indem er sie unter einer Maske von Ironie, Sorglosigkeit und dem bekannten Bravour des „bohemienshaften“ Lebensstils verbirgt. Doch unter dieser Hülle treten die Lebensprobleme deutlich hervor, die als schwerwiegende Last auf die gesamte kreative Tätigkeit des großen Musikers drückten: der Dienst in der Hofkapelle unter der

завистливого А. Ф. Львова, разрыв с женой, мучительный бракоразводный процесс, неудачный роман с Е. Е. Керн, сплетни и пересуды «в свете» и, наконец, беспорядочная жизнь в среде «кукольниковой братии», с неизменными ночными бдениями и кутежами.

Последнее обстоятельство в глазах многих мемуаристов и биографов Глинки сыграло роковую роль. Оно способствовало распространению прочно укоренившейся легенды о Глинке как о гениальном, но интеллектуально ограниченном музыканте, творившем только по наитию, в редкие часы вдохновения⁹.

⁹ Напомним характерные высказывания И. С. Тургенева в письмах к ученику Глинки, композитору В. Н. Кашперову от 23 февраля и 13 марта 1857 года: «...пришло горестное известие о смерти Глинки. Хотя нельзя уже было ожидать от него многого,— но все-таки очень и очень жаль его, особенно когда подумаешь, как много мог этот человек сделать — и как мало оставил после себя. И за это малое будем ему благодарны». И далее: «Был у него большой талант — но попал он в болото петербургской жизни, хватил заразы высочайшей протекции,— кстати, тут явились прирожденная лень, паразиты- приятели, вино, генияльничанне, ломание — и пошло все к черту!» (283, 95, 111). См. также отзыв П. И. Чайковского в письме к Н. Ф. фон Мекк от 24 июня 1878 года: «Прочтите его мемуары. Вы увидите из них, что он работал как дилетант, т. е. урывками, когда находим подходящее расположение духа» (294, 316).

aufmerksamen Aufsicht des kritischen und neidischen A. F. Lwow, die Trennung von seiner Frau, der quälende Scheidungsprozess, eine unglückliche Romanze mit J. J. Kern, Klatsch und Tratsch „im Rampenlicht“ und schließlich das ungeordnete Leben in der Welt der „Kukolnik-Bruderschaft“ mit unvermeidlichen nächtlichen Wachen und Ausschweifungen.

Der letztgenannte Umstand spielte in den Augen vieler Memoirenschreiber und Biographen von Glinka eine fatale Rolle. Er trug dazu bei, dass sich die Legende von Glinka als einem brillanten, aber intellektuell beschränkten Musiker verbreitete, der nur aus einer Laune heraus und in seltenen Stunden der Inspiration schuf⁹.

⁹ Erinnern wir uns an die charakteristischen Äußerungen von I. S. Turgenjew in seinen Briefen an Glinkas Schüler, den Komponisten W. N. Kaschperow, vom 23. Februar und 13. März 1857: „... die traurige Nachricht von Glinkas Tod ist gekommen. Obwohl wir nicht viel von ihm erwarten konnten, tut es uns doch sehr, sehr leid für ihn, besonders wenn man bedenkt, wie viel dieser Mann tun konnte - und wie wenig er hinterlassen hat. Und für dieses Wenige werden wir ihm dankbar sein.“ Und weiter: „Er hatte ein großes Talent - aber er fiel in den Sumpf des St. Petersburger Lebens, fing sich die Ansteckung des höchsten Mäzenatentums ein - übrigens, hier kamen die natürliche Faulheit, Parasiten - Kumpel, Wein, Genies, Bruch - und alles ging zum Teufel!“ (283, 95, 111). Siehe auch die Rezension von P. I. Tschaikowski in einem Brief an N. F. von Meck vom 24. Juni 1878: „Lesen Sie seine Memoiren. Sie werden aus ihnen ersehen, dass er wie ein Dilettant gearbeitet hat, d.h. in Stücken, wenn wir eine passende Disposition finden“ (294, 316).

А между тем именно период «Руслана» явился для композитора высшей фазой творческой активности, временем огромных завоеваний и смелых, новаторских поисков. Скрытым и как бы зашифрованным оказался в «Записках» весь сложный процесс работы над оперой. Рассказ композитора о первоначальном плане оперы, якобы сочиненном «в четверть часа, под пьяную руку» К. Бахтуриным, настойчиво подтверждал ходячую мысль о драматургической неполноценности гениального творения Глинки.

Замечательные публикации преданного «русланиста» Стасова помогли восстановить истину. В 1871—1872 годах в журнале «Русская старина» были впервые обнародованы ценнейшие творческие материалы: «Первоначальный план» оперы, написанный рукой Глинки, и его письма к основному либреттисту «Руслана и Людмилы» В. Ф. Ширкову. Все эти документы позволяют проникнуть в творческую лабораторию композитора и прояснить последовательный, углубленный процесс его работы над целостным замыслом грандиозного произведения, в котором сценическая и музыкальная стороны формировались в неразрывном единстве. Они показывают, как органично складывался у Глинки весь строй русской эпической оперы — величавой и ораториально-торжественной — и какое огромное значение приобретали в его концепции структурные, архитектурные закономерности жанра.

Наряду с «Русланом» создавались другие новые шедевры, бессмертные спутники этой оперы: романсы на слова Пушкина, цикл «Прощание с Петербургом», музыка к трагедии «Князь Холмский», первый вариант Вальса-фантазии... «Муза

Die Periode von „Ruslan“ war die höchste Phase der schöpferischen Tätigkeit des Komponisten, eine Zeit enormer Leistungen und kühner, innovativer Suche. Der gesamte komplexe Prozess der Arbeit an der Oper war in den „Notizen“ verborgen und gleichsam verschlüsselt. Die Schilderung des Komponisten über den ursprünglichen Plan der Oper, den K. Bachturin angeblich „in einer Viertelstunde, unter betrunkenener Hand“ verfasste, bestätigte nachdrücklich die populäre Vorstellung von der dramaturgischen Minderwertigkeit von Glinkas genialem Werk.

Die bemerkenswerten Veröffentlichungen des engagierten „Ruslanisten“ Stassow trugen dazu bei, die Wahrheit wiederherzustellen. In den Jahren 1871-1872 veröffentlichte die Zeitschrift „Russisches Altertum“ zum ersten Mal wertvolle schöpferische Materialien: Glinkas handschriftlicher „Anfangsplan“ der Oper und seine Briefe an den Hauptlibrettisten von „Ruslan und Ljudmila“, W. F. Schirkow. All diese Dokumente erlauben es uns, in das schöpferische Laboratorium des Komponisten einzudringen und den konsequenten, tiefgreifenden Prozess seiner Arbeit am ganzheitlichen Konzept des grandiosen Werks zu verdeutlichen, in dem die bühnenmäßige und die musikalische Seite eine untrennbare Einheit bilden. Sie zeigen, wie organisch Glinka die gesamte Struktur der russischen epischen Oper - majestätisch und oratorisch und feierlich - entwickelte und welche große Bedeutung die strukturellen und architektonischen Gesetze der Gattung in seiner Konzeption erlangten.

Neben „Ruslan“ entstanden weitere neue Meisterwerke, unsterbliche Begleiter dieser Oper: Romanzen zu Puschkins Worten, der Zyklus „Abschied von Petersburg“, die Musik zur Tragödie „Fürst Cholmski“, die erste Fassung der Walzer-Fantasie.... „Die Muse bestärkt

подкрепляет: никогда я столько не писал и никогда еще не чувствовал подобного вдохновения», — признавался Глинка в письме к Ширкову от 9 августа 1840 года (89, 97).

Феномен огромной творческой активности композитора в самую тяжелую пору его жизни заставляет по-иному оценить и многие биографические моменты. Уже в монографии Стасова достаточно пронизательно освещены некоторые важные стороны той «рассеянной жизни», которую Глинка вел в окружении Кукольника и всей петербургской литературной богемы: сюда его привлекала профессиональная, художественная атмосфера. Ее он уже не находил в кругу прежних приятелей, завсегдаев аристократических петербургских салонов. В кружке Кукольника — посредственного литератора, но страстного любителя музыки — он сталкивался, напротив, с тонкой и пронизательной, художественной оценкой своих творческих планов и замыслов, новых произведений. Для всех его окружавших — великого живописца Карла Брюллова, корифея оперной сцены Осипа Петрова, эрудированного поэта и переводчика Александра Струговщикова — он был «музыкальным божеством», Орфеем, гением-вдохновителем. «...Этому редко разлучавшемуся обществу товарищей и друзей Глинка многим обязан был в годину несчастья и печали, когда обстоятельства заставили его покинуть общество, но когда ему всего более необходима была атмосфера общего сочувствия и энтузиазма. Натура Глинки всегда нуждалась, чтобы такой энтузиазм поднимал на своих крыльях его вдохновение», — писал Стасов (260, 245).

Итогом многолетнего труда явилась первая постановка «Руслана», а с ней

mich: ich habe noch nie so viel geschrieben und noch nie eine solche Inspiration verspürt“, gestand Glinka in einem Brief an Schirkow vom 9. August 1840 (89, 97).

Das Phänomen der enormen schöpferischen Tätigkeit des Komponisten in der schwierigsten Zeit seines Lebens zwingt zu einer anderen Bewertung vieler biographischer Momente. Schon in der Monographie von Stassow werden einige wichtige Aspekte des „verstreuten Lebens“, das Glinka im Umfeld von Kukolnik und der gesamten St. Petersburger Literaturbohème führte, recht scharfsinnig herausgestellt: Er wurde hier von der professionellen, künstlerischen Atmosphäre angezogen. Diese fand er im Kreis seiner früheren Freunde, den Stammgästen der aristokratischen St. Petersburger Salons, nicht mehr. Im Kreis von Kukolnik - einem mittelmäßigen Schriftsteller, aber leidenschaftlichen Musikliebhaber - begegnete er im Gegenteil mit einer subtilen und scharfsinnigen, künstlerischen Bewertung seiner kreativen Pläne und Ideen, neuen Werken. Für alle, die ihn umgaben - den großen Maler Karl Brjullow, den Koryphäen der Opernbühne Ossip Petrow, den gelehrten Dichter und Übersetzer Alexander Strugowschtschikow - war er eine „musikalische Gottheit“, Orpheus, ein Genie-Inspirator. „...Dieser selten getrennten Gesellschaft von Kameraden und Freunden verdankte Glinka viel in den Jahren des Unglücks und des Kummers, als die Umstände ihn zwangen, die Gesellschaft zu verlassen, als er aber vor allem die Atmosphäre allgemeiner Sympathie und Begeisterung brauchte. Glinkas Natur brauchte immer eine solche Begeisterung, um seine Inspiration zu beflügeln“, - schrieb Stassow (260, 245).

Das Ergebnis jahrelanger Arbeit war die erste Produktion von „Ruслан“, und mit ihr kamen neue Qualen und Zweifel,

пришли новые терзания и сомнения, не оставлявшие Глинку до конца дней.

Сценическая история оперы полна противоречий. Уточнить и прояснить ее удалось в основном лишь исследователям недавнего времени (см.: 148, I, 300—322; 154, 51—95). На протяжении многих лет в литературе появлялись разноречивые сведения: об успехе и неуспехе первых спектаклей «Руслана» одновременно говорили многие современники.

Причины этих разногласий понятны. Они скрывались прежде всего в поразительной новизне и смелости драматургического замысла Глинки, опровергающего сложившиеся представления об оперных традициях. Далеко не случайно в официальных кругах распространились толки о провале «неудачной оперы» Глинки. Да и сам он не скрывал горького разочарования, охватившего его после премьеры (85, 309—310).

Но уже тогда неумолчно звучали восторженные голоса истинных ценителей искусства, к которым вскоре присоединился приехавший в Петербург Лист. Успех оперы возрастал с каждым последующим представлением. В первом сезоне 1842/43 года спектакль прошел 37 раз. Известный театральный критик Ф. А. Кони писал в «Литературной газете»: «Опера „Руслан и Людмила“, которую публика в первое представление приняла было довольно холодно, крепко держится на сцене и с каждым новым представлением приобретает новых поклонников, которые из недовольных переходят на сторону ее ярких достоинств и красот музыкальных» (128).

И вместе с тем возрастающий успех «Руслана» в глазах самого композитора не оставлял впечатления столь уж безоблачной картины. При жизни Глинки, да и в

die Glinka bis ans Ende seiner Tage nicht mehr losließen.

Die Bühnengeschichte der Oper ist voller Widersprüche. Erst in jüngster Zeit ist es den Forschern gelungen, sie zu klären und zu verdeutlichen (siehe: 148, I, 300-322; 154, 51-95). Im Laufe der Jahre war die Literatur voller widersprüchlicher Informationen: viele Zeitgenossen sprachen vom Erfolg und Misserfolg der ersten Aufführungen von „Ruslan“ zur gleichen Zeit.

Die Gründe für diese Unstimmigkeiten sind verständlich. Sie lagen vor allem in der auffallenden Neuartigkeit und Kühnheit von Glinkas dramaturgischer Idee verborgen, die etablierte Vorstellungen über Operntraditionen widerlegte. Es ist kein Zufall, dass in offiziellen Kreisen vom Scheitern von Glinkas „mislungener Oper“ die Rede war. Und er selbst verhehlte nicht die bittere Enttäuschung, die ihn nach der Premiere erfasste (85, 309-310).

Doch schon damals ertönten die begeisterten Stimmen wahrer Kunstkenner, zu denen sich bald auch Liszt gesellte, der in St. Petersburg eingetroffen war. Der Erfolg der Oper wuchs mit jeder weiteren Aufführung. In der ersten Spielzeit 1842/43 wurde die Aufführung 37 Mal gespielt. Der berühmte Theaterkritiker F. A. Koni schrieb in der „Literatur-Zeitung“: „Die Oper ‚Ruslan und Ljudmila‘, die bei der ersten Aufführung vom Publikum eher kalt aufgenommen wurde, hält sich fest auf der Bühne und gewinnt mit jeder neuen Aufführung neue Bewunderer, die sich von den Unzufriedenen auf die Seite ihrer hellen Vorzüge und musikalischen Schönheiten schlagen“ (128).

Gleichzeitig hinterließ der wachsende Erfolg von „Ruslan“ in den Augen des Komponisten selbst nicht den Eindruck eines so wolkenlosen Bildes. Noch zu Lebzeiten Glinkas und in späteren Inszenierungen wurde die Oper

последующих постановках оперу нещадно урезывали, исключая из нее лучшие места (об этом с негодованием писали все выдающиеся критики — Одоевский, Стасов, Кюи, Ларош, Чайковский). Гибельным для «Руслана» оказалось изгнание оперы на московскую сцену в 1846 году. Здесь она вскоре прекратила свое существование. Но борьба за оперу продолжалась. Гениальное творение Глинки вызвало к жизни ряд замечательных критических статей, составивших целый «руслановский цикл» в русском классическом музыкознании: Такого пристального внимания, таких жарких дебатов, по существу, не удостоилась с тех пор ни одна русская опера. Переходя в XX век, дискуссия о «Руслане» нашла блестящее продолжение в капитальном труде Асафьева, сосредоточившего внимание на главных принципах русской лирико-эпической драматургии, заложенных в «Руслане».

Последний период жизни Глинки в его «Записках» не нашел полного отражения: свое повествование он довел лишь до начала 1854 года. О многих событиях он рассказывает с обычным своим лаконизмом, коротко отмечая знакомства и встречи, многочисленные поездки во Францию, Испанию, в Варшаву и снова во Францию.

На помощь исследователю приходит другой драгоценный фонд: «Записки» дополняются обширным наследием писем. Начиная с 40-х годов эпистолярная Глинки становится все более обильной. Значительно возрастает объем его переписки, бережно сохраняемой корреспондентами (в то время как большинство писем «доруслановского периода» можно считать бесследно утраченными). С постановкой второй оперы Глинки расширился круг его почитателей. Вокруг него сплотилась

гнаденlos gekürzt, wobei die besten Teile ausgeklammert wurden (alle herausragenden Kritiker - Odojewski, Stassow, Cui, Laroche und Tschaikowski - schrieben darüber mit Empörung). Die Verbannung der Oper auf die Moskauer Bühne im Jahr 1846 erwies sich für „Ruslan“ als katastrophal. Hier hörte sie bald auf zu existieren. Doch der Kampf um die Oper ging weiter. Glinkas geniale Schöpfung gab Anlass zu einer Reihe bemerkenswerter kritischer Artikel, die in der russischen klassischen Musikwissenschaft einen ganzen „Ruslan-Zyklus! bildeten: Keine russische Oper hat seither so viel Aufmerksamkeit und so heftige Debatten erfahren. Im 20. Jahrhundert fand die Diskussion über „Ruslan“ eine glänzende Fortsetzung in Assafjews Hauptwerk, das sich mit den wichtigsten Prinzipien der russischen lyrischen und epischen Dramaturgie befasste, die in „Ruslan“ niedergelegt sind.

Die letzte Periode von Glinkas Leben spiegelt sich in seinen „Notizen“ nicht vollständig wider: er bringt seine Erzählung nur bis zum Beginn des Jahres 1854. Er berichtet mit seiner üblichen Lakonie über viele Ereignisse, notiert kurz Bekanntschaften und Begegnungen, zahlreiche Reisen nach Frankreich, Spanien, Warschau und wieder nach Frankreich.

Ein weiterer wertvoller Fundus kommt dem Forscher zu Hilfe: die „Notizen“ werden durch einen umfangreichen Briefnachlass ergänzt. Ab den 40er Jahren wird Glinkas briefliche Überlieferung immer reichhaltiger. Der Umfang seiner Korrespondenz, die von seinen Korrespondenten sorgfältig aufbewahrt wird (während die meisten Briefe aus der „Vor-Ruslan-Periode“ als spurlos verloren gelten können), nimmt beträchtlich zu. Mit der Aufführung von Glinkas zweiter Oper erweiterte sich der Kreis seiner Bewunderer. Um ihn scharte sich eine Gruppe von

группа энтузиастов русского искусства—А. Н. Серов, В. П. Энгельгардт, братья Стасовы; укрепилась дружеская связь с Даргомыжским. Для них каждое слово Глинки осталось драгоценным заветом. Началось собирание биографических материалов, музыкальных и литературных автографов. Основную роль в этой труднейшей работе выполнили Л. И. Шестакова — верная спутница последних лет жизни Глинки и хранительница его наследия и ее молодые друзья, преданные глинкианцы Энгельгардт и Стасов.

Сравнительная полнота эпистолярной Глинки в последние годы его жизни дает возможность выделить важнейшие стороны его эстетики, основы поставленных им художественных задач. Это и знаменитое, ставшее уже хрестоматийным письмо к Н. В. Кукольнику от 6 апреля 1845 года о путях русского симфонизма («писать пьесы, равно докладные знатокам и простой публике»), и размышления об испанском фольклоре, и проявившийся на склоне лет глубокий интерес к античности, к вечным ценностям древнего искусства (нечто подобное — у Н. А. Римского-Корсакова в последние годы жизни), и хорошо известное, цитированное выше письмо к Кашперову о задачах искусства, и, наконец, изучение мелодической, ладовой организации древнерусских песнопений в поисках новых средств русской полифонии.

Самостоятельный тематический цикл составляют «испанские письма» Глинки, дополняемые собственными записями народных песен. По яркости описаний и живописности впечатлений они, пожалуй, не имеют себе равных у композитора. С особой ясностью проявляется в них черта,

Liehabern der russischen Kunst - A. N. Serow, W. P. Engelhardt, die Gebrüder Stassow; die Freundschaft mit Dargomyschski festigt sich. Für sie blieb jedes Wort von Glinka ein wertvolles Zeugnis. Die Sammlung von biographischem Material, musikalischen und literarischen Autographen begann. Die Hauptrolle bei dieser äußerst schwierigen Arbeit spielten L. I. Schestakowa, eine treue Begleiterin in Glinkas letzten Lebensjahren und Hüterin seines Vermächtnisses, und ihre jungen Freunde, die engagierten Glinkaianer Engelhardt und Stassow.

Die vergleichsweise große Vollständigkeit von Glinkas Briefwechsel in den letzten Jahren seines Lebens ermöglicht es, die wichtigsten Aspekte seiner Ästhetik, die Grundlagen seiner künstlerischen Arbeit, herauszustellen. Dazu gehören der berühmte, bereits lehrbuchhafte Brief an N. W. Kukolnik vom 6. April 1845 über die Wege des russischen Symphonismus („Theaterstücke zu schreiben, die Kennern und dem allgemeinen Publikum gleichermaßen berichtenswert sind“), sowie Überlegungen zur spanischen Folklore und ein tiefes Interesse an der Antike, an den ewigen Werten der antiken Kunst, das sich am Hang der Jahre zeigte (etwas Ähnliches wie bei N. A. Rimski-Korsakow in den letzten Jahren seines Lebens), und der bekannte Brief an Kaschperow, der oben zitiert wurde, über die Aufgaben der Kunst, und schließlich das Studium der melodischen und harmonischen Organisation der altrussischen Gesänge auf der Suche nach neuen Mitteln der russischen Polyphonie.

Glinkas „Spanische Briefe“, ergänzt durch seine eigenen Aufnahmen von Volksliedern, bilden einen eigenständigen thematischen Zyklus. Was die Anschaulichkeit der Beschreibungen und die Lebendigkeit der Eindrücke angeht, sind sie für den Komponisten vielleicht unübertroffen. Die Eigenschaft, die Glinka mit Puschkin

роднящая Глинку с Пушкиным: способность вживания в инонациональный строй чувств. На протяжении двух лет развертывается в письмах Глинки его увлекательная «испанская эпопея». Уже немолодой, удрученный болезнью и тяжкими испытаниями, отправляется он в нелегкое путешествие, преодолевая верхом или пешком скалистые горы и знойные равнины, останавливается в убогих тавернах и слушает народных музыкантов. Модная в то время романтика Испании привлекала его отнюдь не с внешней стороны. Жажда познания нового заставляла его войти в самобытный, еще не затронутый в профессиональной музыке мир. Глинку интересует все: народные обычаи, нравы, характер речи и внешний облик жителей каждой провинции. Сближение с народными музыкантами помогает ему познать истинную— нетеатральную, неоперную Испанию. «Здесь, как и повсюду в Европе, современная цивилизация губительно сказалась на старинных народных обычаях, и мне придется потратить много времени на то, чтобы научиться отличать подлинно народные напевы от получивших здесь права гражданства, более итальянских, чем испанских по характеру современных песен», — писал Глинка 8 сентября 1845 года своему родственнику В. И. Флёри (89, 237).

Еще более категорично высказана им та же мысль в письме к Кукольнику из Гранады (январь 1846). Говоря о музыке южных провинций Испании как о «главном предмете изучения», Глинка подчеркивал своеобразный, полувосточный характер андалусских народных мелодий. «„Maestros“ Испанские и иностранные, живущие в Испании, ничего в этом деле не понимают, и если исполняют иногда национальные мелодии, то сейчас же

gemeinsam hat - die Fähigkeit, in einem fremden nationalen Gefühlsgefüge zu leben - kommt in ihnen besonders deutlich zum Vorschein. Zwei Jahre lang entfaltet Glinka in seinen Briefen sein faszinierendes „spanisches Epos“. Schon nicht mehr jung, durch Krankheit und schwere Prüfungen entmutigt, begibt er sich auf eine beschwerliche Reise, überwindet die felsigen Berge und schwülen Ebenen zu Pferd oder zu Fuß, kehrt in schäbigen Tavernen ein und lauscht den Volksmusikern. Die Romantik Spaniens, die damals in Mode war, zog ihn keineswegs von außen an. Sein Wissensdurst nach Neuem zwang ihn, in die ursprüngliche, in der professionellen Musik noch nicht berührte Welt einzudringen. Glinka interessierte sich für alles: Volksbräuche, Sitten, den Charakter der Sprache und das Aussehen der Bewohner jeder Provinz. Seine Annäherung an die Volksmusiker hilft ihm, das wahre, nicht-theatralische, nicht-opernhafte Spanien kennen zu lernen. „Hier, wie überall in Europa, hat die moderne Zivilisation eine verheerende Wirkung auf die alten Volksbräuche gehabt, und ich werde viel Zeit aufwenden müssen, um zu lernen, wirklich volkstümliche Melodien von den hier erhaltenen staatsbürgerlichen, eher italienischen als spanischen modernen Liedern zu unterscheiden“, - schrieb Glinka am 8. September 1845 an seinen Verwandten W. I. Fleury (89, 237).

In einem Brief an Kukolnik aus Granada (Januar 1846) drückte er denselben Gedanken noch kategorischer aus. Indem er von der Musik der südlichen Provinzen Spaniens als „Hauptgegenstand des Studiums“ sprach, betonte Glinka den eigentümlichen, halb-östlichen Charakter der andalusischen Volksmelodien. „Spanische und ausländische „Maestros“, die in Spanien leben, wissen nichts von diesem Metier, und wenn sie manchmal nationale Melodien aufführen, entstellen sie diese

обезобразивают их, придавая им Европейский характер, между тем как это большею частью чисто арабские мелодии. Для достижения моей цели надо прибегать к извозчикам (arrieros), мастеровым и простому народу и вслушиваться в их напевы с большим вниманием» (89, 259). Можно ли найти более меткое, лаконичное определение творческого метода Глинки в его работе над музыкальным фольклором, и можно ли не вспомнить при этом пресловутую фразу о «кучерской музыке» «Ивана Сусанина»! Как бы откликаясь на это сопоставление, композитор с гордостью резюмирует основную цель своей испанской поездки: «Изучение народной русской музыки [в] моей молодости повело меня к сочинению Жизни за царя и Руслана. Надеюсь, что и теперь хлопочу не Понапрасну» (89, 258).

К последним письмам Глинки, написанным уже после завершения им «Записок», особенно часто обращались советские музыковеды. Суммирующие богатый творческий опыт композитора, наполненные ценными мыслями о задачах искусства, они дают верный ключ к постижению глинкинской эстетики. Мечты о создании русской полифонии на основе древних мелодий знаменного распева, а с другой стороны — горячая увлеченность творчеством Баха, Генделя, Глюка рисуют Глинку как верного наследника века Просвещения, продолжившего в новых условиях опыт великих мастеров. С большой непосредственностью запечатлелся в этих высказываниях творческий облик русского композитора с присущим ему особым качеством «артистического интеллектуализма» (Асафьев). Ими заканчивается эпистолярия Глинки, а вместе с тем завершается сложная

sofort und geben ihnen einen europäischen Charakter, während die meisten von ihnen rein arabische Melodien sind. Um mein Ziel zu erreichen, muss ich auf Droschkenkutscher (arrieros), Handwerker und einfache Leute zurückgreifen und ihre Melodien mit großer Aufmerksamkeit anhören“ (89, 259). Könnte man eine treffendere und prägnantere Definition von Glinkas schöpferischer Methode in seinem Werk über musikalische Folklore finden, und könnte man sich nicht an die berühmte Phrase über die „Kutschermusik“ von „Iwan Sussanin“ erinnern! Wie als Antwort auf diese Gegenüberstellung fasst der Komponist stolz den Hauptzweck seiner Spanienreise zusammen: „Das Studium der russischen Volksmusik [in] meiner Jugend führte mich dazu, Leben für den Zaren und Ruslan zu komponieren. Ich hoffe, dass ich jetzt nicht umsonst hier bin“ (89, 258).

Glinkas letzte Briefe, die er nach der Fertigstellung seiner „Notizen“ schrieb, sind von der sowjetischen Musikwissenschaft besonders häufig herangezogen worden. Sie fassen die reiche schöpferische Erfahrung des Komponisten zusammen und enthalten wertvolle Gedanken zu den Aufgaben der Kunst, die den richtigen Schlüssel zum Verständnis von Glinkas Ästhetik liefern. Träume von der Schaffung einer russischen Polyphonie auf der Grundlage der alten Melodien des Krjuki-Noten-Gesangs und andererseits seine Leidenschaft für die Werke von Bach, Händel und Gluck machen Glinka zu einem treuen Erben der Aufklärung, der die Erfahrungen der großen Meister unter neuen Bedingungen fortführt. Diese Aussagen erfassen mit großer Unmittelbarkeit das schöpferische Bild des russischen Komponisten mit seiner besonderen Qualität des „künstlerischen Intellektualismus“ (Assafjew). Damit endet Glinkas Epistolar und vervollständigt zugleich die komplexe

эволюция, пройденная им за тридцать лет творческого труда.

Эта эволюция очевидна. Читая «Записки» и письма Глинки, вместе с ним проходишь весь путь гениального мастера. Незаменимые авторские материалы выразительно рисуют его сначала как пылкого юношу с открытой, чувствительной душой, затем как могучего творца «Сусанина» и «Руслана», и наконец — «отца русской музыки», предвидящего ее великое будущее. По-разному и с разными возрастными нюансами звучит в них речь композитора. Но есть в глинкинских мемуарах и неизменные, константные качества: естественность, простота, полное отсутствие позы.

Цельность характера Глинки по-своему отразилась даже в его литературной стилистике— своеобразной, неповторимой. Живая речь, впитавшая особенности народного говора, обильно уснащенная славянизмами, так же правдива, естественна, как его музыка— плоть от плоти народа. И в то же время именно эта простота и безыскусственность литературного стиля Глинки во всей реальности передает нам дух и колорит времени. В удивительной меткости его эпитетов и лаконизме определений ярко запечатлелась замечательная эпоха русской литературной речи — эпоха Пушкина и Грибоедова. За каждым словом скрывается здесь подлинный, человеческий облик великого композитора и в каждом слове видна его ясная, светлая, трезвая мысль.

Entwicklung, die er in dreißig Jahren schöpferischer Arbeit durchlaufen hat.

Diese Entwicklung ist offensichtlich. Bei der Lektüre von Glinkas „Notizen“ und Briefen durchläuft man gemeinsam mit ihm den gesamten Weg des genialen Meisters. Die unverzichtbaren Materialien des Autors schildern ihn ausdrucksstark zunächst als begeisterten jungen Mann mit einer offenen, sensiblen Seele, dann als kraftvollen Schöpfer von „Sussanin“ und „Ruslan“ und schließlich als „Vater der russischen Musik“, der ihre große Zukunft voraussah. Die Rede des Komponisten klingt in ihnen auf unterschiedliche Weise und mit verschiedenen Altersnuancen. Aber Glinkas Memoiren haben auch unveränderliche, konstante Qualitäten: Natürlichkeit, Einfachheit, völlige Abwesenheit von Posen.

Die Ganzheit des Charakters von Glinka spiegelt sich auf seine Weise auch in seinem literarischen Stil wider - eigentümlich, einzigartig. Seine lebendige Sprache, die die Besonderheiten der Volkssprache in sich aufnimmt und reichlich mit Slawismen gespickt ist, ist so echt und natürlich wie seine Musik - Fleisch aus dem Fleisch des Volkes. Und gleichzeitig ist es diese Einfachheit und Kunstlosigkeit von Glinkas literarischem Stil, die uns in Wirklichkeit den Geist und das Kolorit der damaligen Zeit vermittelt. In der verblüffenden Treffsicherheit seiner Epitheta und der Lakonie seiner Definitionen ist eine bemerkenswerte Epoche der russischen Literatursprache lebendig geworden - die Epoche von Puschkin und Gribojedow. Hinter jedem Wort verbirgt sich das wahre, menschliche Gesicht des großen Komponisten, und in jedem Wort kann man seine klaren, hellen und nüchternen Gedanken erkennen.

3.

Две оперы Глинки блистательно завершили сложный процесс становления оперного жанра в России. В них осуществились лучшие чаяния и надежды его предшественников и получило, воплощение все то, о чем могли только мечтать самые прозорливые и самые даровитые его современники. Центральная для всего русского искусства тема народного героизма, величественные образы народного эпоса и отечественной истории, путь к которым только нащупывался русскими композиторами Давыдовым, Дегтяревым, Верстовским, у Глинки обрели наконец свою подлинную этическую и философскую сущность. И обрели ее с такой художественной полнотой, с таким гигантским размахом, что новое, глинкинское, сразу заставило забыть старое. Премьера «Сусанина» по праву была воспринята современниками как радикальный, решающий переворот на оперной сцене. Являясь итогом, оперы Глинки в еще большей мере стали открытием.

Об этом с присущей ему пронизательностью писал мудрый и чуткий друг композитора Одоевский. «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе, — новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: период русской музыки. Такой подвиг, скажем положи руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!» — писал он в 1836 году на страницах газеты «Северная пчела» (194, 119).

Начавшийся с «Иваном Сусаниным» новый, классический период русской музыки окончательно утвердился в «Руслане». Две оперы Глинки

3.

Glinkas zwei Opern vollendeten auf brillante Weise den komplexen Prozess der Etablierung der Gattung Oper in Russland. Sie erfüllten die besten Bestrebungen und Hoffnungen seiner Vorgänger und verkörperten alles, wovon seine visionärsten und begabtesten Zeitgenossen nur träumen konnten. Das zentrale Thema des Volksheldentums für die gesamte russische Kunst, die majestätischen Bilder der Volksepik und der nationalen Geschichte, der Weg, zu dem die russischen Komponisten Dawydow, Degtjarew und Werstowski gerade erst gefunden hatten - Glinkas Kompositionen fanden endlich ihre wahre ethische und philosophische Essenz. Und sie fanden sie mit einer solchen künstlerischen Vollständigkeit, mit einem so gigantischen Umfang, dass das Neue, das Glinka'sche, das Alte sofort vergessen ließ. Die Uraufführung von „Sussanin“ wurde von den Zeitgenossen zu Recht als eine radikale, entscheidende Revolution auf der Opernbühne wahrgenommen. Umso mehr waren Glinkas Opern eine Entdeckung.

Odojewski, der weise und einfühlsame Freund des Komponisten, schrieb darüber mit der ihm eigenen Einsicht. „Mit Glinkas Oper ist das, was man lange gesucht und in Europa nicht gefunden hat - ein neues Element in der Kunst, und eine neue Periode beginnt in ihrer Geschichte: die Periode der russischen Musik. Eine solche Leistung, legen wir die Hand auf unser Herz, ist nicht nur eine Sache des Talents, sondern des Genies!“ - schrieb er 1836 auf den Seiten der Zeitung „Die Nordbiene“ (194, 119).

Die neue, klassische Periode der russischen Musik, die mit „Iwan Susanin“ begann, wurde in Ruslan endgültig begründet. Die beiden Opern

определили собой путь развития русского оперного творчества, распространив свое влияние и на XX век, на все многонациональное музыкальное искусство нашей Родины. От «Сусанина» и «Руслана» исходят два мощных потока оперной классики, охватывающие коренные ипостаси народной жизни: историю и эпос, память о героическом прошлом русской земли и воплощение высших этических идеалов в народном творчестве. Заложив основы народной музыкальной драмы в «Сусанине», Глинка в «Руслане» продвинулся в глубь веков, в область народных преданий. От этих двух опер прямой путь пролегал к Мусоргскому и Бородину, к операм-сказаниям и операм-былинам Римского-Корсакова.

Различные по сюжету, обе оперы могут в какой-то мере рассматриваться даже как антиподы по типу их композиции, образного строя и общей сценической атмосферы. От исторической трагедии мысль Глинки обратилась к русской сказке, от острых драматических ситуаций — к эпическому повествованию, от сумрачной сцены в лесу — к солнечному миру богатырской Руси. Противоположен и общий характер архитектоники: действенный принцип «вертикальной устремленности» оперной композиции к вершине трагедии, к сцене гибели героя в «Сусанине», а с другой стороны — медленное разворачивание повествования «по горизонтальной плоскости», по принципу смены картин в «Руслане».

Однако на более высоком идейно-философском уровне оба творения Глинки объединяются общностью замысла, коренящегося в глубинах народного сознания. Еще Асафьев справедливо усматривал в них общие

von Glinka haben den Entwicklungsweg der russischen Oper bestimmt und ihren Einfluss bis ins 20. Jahrhundert und die gesamte multinationale Musikkunst unserer Heimat ausgedehnt. Von „Sussanin“ und „Ruslan“ gehen zwei mächtige Ströme von Opernklassikern aus, die die grundlegenden Hypostasen des Volkslebens abdecken: Geschichte und Epos, die Erinnerung an die heroische Vergangenheit des russischen Landes und die Verkörperung der höchsten ethischen Ideale in der Volkskunst. Nachdem Glinka in „Sussanin“ die Grundlagen des musikalischen Volksdramas gelegt hatte, stieß er in „Ruslan“ in die Tiefen der Zeitalter vor, in das Reich der Volkslegenden. Von diesen beiden Opern führte der direkte Weg zu Mussorgski und Borodin, zu Rimski-Korsakows Opern-Märchen und Opern-Stoffe.

Die beiden Opern, die sich in ihrer Handlung unterscheiden, können in gewisser Weise sogar als Antipoden betrachtet werden, was ihre Komposition, ihre Bildsprache und ihre allgemeine Bühnenatmosphäre betrifft. Glinkas Denken wandte sich von der historischen Tragödie zum russischen Märchen, von der akuten dramatischen Situation zur epischen Erzählung, von der düsteren Szene im Wald zur sonnigen Welt der Helden der Rus. Auch der allgemeine Charakter der Architektur ist gegensätzlich: das opernhafte Prinzip des „vertikalen Strebens“ der Opernkomposition zum Höhepunkt der Tragödie, zur Todesszene des Helden in „Sussanin“, und andererseits die langsame Entfaltung der Erzählung „auf einer horizontalen Ebene“, nach dem Prinzip der wechselnden Bilder in „Ruslan“.

Auf einer höheren ideologischen und philosophischen Ebene sind beide Werke Glinkas jedoch durch die Gemeinsamkeit ihrer Intentionen verbunden, die in den Tiefen des Volksbewusstseins wurzeln. Assafjew

основы русской оперной классики: цельность этических идеалов, героическую направленность, широту и масштабность в изображении народной жизни. Идея героического подвига пронизывает оба произведения, но воплощается по-разному в условиях исторической драмы и народной сказки.

Истоки этой единой концепции глубоко заложены в одной коренной черте искусства Глинки: эпичности. Как подлинно народный художник, он мыслит в пределах той многомерной образной системы, которая создавалась самим народом в думах о своем прошлом и будущем, в этических представлениях о неизменной победе доброго начала над темными силами зла. В «Руслане» эта идея непосредственно проявляется в светлой, оптимистической образности пушкинской сказки. В «Сусанине» она торжествует как результат сложной трагической коллизии.

Эпическое мышление Глинки находит яркое выражение прежде всего в методе широкого обобщения народных, образов, в монументальных массовых сценах «Сусанина» и «Руслана». В них композитор выступает как великий преемник своих предшественников — мастеров партесного пения, а затем Березовского, Бортнянского, Дегтярева. Эпический строй чувств сближает обе оперы Глинки, делая их воплощением русского народа как единой «великой личности» (Мусоргский), как могучей, сплоченной силы.

О принципах эпичности в русском искусстве (а следовательно, и в творчестве Глинки) лучше всего сказал Белинский, подчеркивая связь эпоса с идеей народности в ее национальном и мировом значении. «Итак, содержание эпопеи должны составлять сущность жизни,

sah in ihnen zu Recht die gemeinsamen Grundlagen der russischen Opernklassiker: die Integrität der ethischen Ideale, die heroische Ausrichtung, die Weite und der Umfang der Darstellung des Volkslebens. Die Idee der Heldentat zieht sich durch beide Werke, wird aber im historischen Drama und im Volksmärchen unterschiedlich verkörpert.

Die Ursprünge dieses einheitlichen Konzepts sind tief in einem grundlegenden Merkmal von Glinkas Kunst verankert: der Epik. Als echter Volkskünstler dachte er in dem mehrdimensionalen Bildsystem, das die Menschen selbst in ihren Gedanken über ihre Vergangenheit und Zukunft und in ihren ethischen Vorstellungen über den unveränderlichen Sieg des Guten über die dunklen Mächte des Bösen geschaffen hatten. In „Ruslan“ manifestiert sich diese Idee unmittelbar in der hellen, optimistischen Bildsprache des Puschkinschen Märchens. In „Sussanin“ triumphiert sie als Ergebnis einer komplexen tragischen Kollision.

Glinkas episches Denken kommt vor allem in seiner Methode der breiten Verallgemeinerung von Volksbildern, in den monumentalen Massenszenen von „Sussanin“ und „Ruslan“ anschaulich zum Ausdruck. In ihnen tritt der Komponist in die große Nachfolge seiner Vorgänger - der Meister des Partes- (*mehrstimmigen*) Gesangs, also Beresowski, Bortnjanski und Degtjarew. Die epische Struktur des Gefühls bringt die beiden Opern Glinkas einander näher und macht sie zur Verkörperung des russischen Volkes als eine einzige „große Persönlichkeit“ (Mussorgski), als eine mächtige, vereinte Kraft.

Die Prinzipien des Epischen in der russischen Kunst (und folglich auch in Glinkas Werk) wurden am besten von Belinski formuliert, indem er die Verbindung des Epos mit der Idee der Nationalität in ihrer nationalen und weltweiten Bedeutung hervorhob. „Der Inhalt des Epos sollte also die Essenz

субстанциальные силы, состояние и быт народа, еще не отделившегося от индивидуального источника своей жизни. Посему народность есть одно из основных условий эпической поэмы: сам поэт еще смотрит на событие глазами своего народа, не отделяя от этого события своей личности. Но чтоб эпопея, будучи в высшей степени национальным, была бы в то же время и художественным созданием, — необходимо, чтобы форма индивидуальной народной жизни заключала в себе общечеловеческое, мировое содержание», — писал критик (39, 37).

И тот же Белинский, как бы отзываясь на оперные замыслы Глинки, подчеркивал многосоставность и глубину эпической поэзии, способной вобрать в себя и драматическое, и лирическое начало: «Лирика есть жизнь и душа всякой поэзии... Посему лиризм, существуя сам по себе, как отдельный род поэзии, входит во все другие, как стихия, живет их, как огонь Прометеев живет все создания Зевеса» (39, 14). С другой стороны, эпосу присущ скрытый драматизм, который с особой силой проявляется в некоторых вершинных произведениях русской литературы. Такими, по мнению Белинского, являются повесть Гоголя «Тарас Бульба» и историческая повесть-поэма Пушкина «Полтава»: широта и неспешность эпического повествования в них сочетаются с напряженностью драматических, трагедийных коллизий. При этом, по словам критика, «эпическое произведение не только ничего не теряет из своего достоинства, когда в него входит драматический элемент, но еще много выигрывает от этого» (39, 22).

Не тем же ли ощущением высокого синтеза трех начал пронизаны обе оперы Глинки? И если в первой из них

des Lebens, die substanziellen Kräfte, der Zustand und das Leben des Volkes sein, noch nicht getrennt von der individuellen Quelle seines Lebens. Daher ist die Nationalität eine der Grundbedingungen des epischen Gedichts: der Dichter selbst betrachtet das Geschehen noch mit den Augen seines Volkes, ohne seine Persönlichkeit von diesem Geschehen zu trennen. Damit aber das Epos, das in höchstem Maße national ist, zugleich eine künstlerische Schöpfung ist, - ist es notwendig, dass die Form des individuellen Volkslebens in sich selbst einen universellen, weltlichen Inhalt schließt“, - schrieb der Kritiker (39, 37).

Und derselbe Belinski betonte, wie als Antwort auf Glinkas Opernpläne, die Vielschichtigkeit und Tiefe der epischen Poesie, die sowohl dramatische als auch lyrische Anfänge aufzunehmen vermag: „Die Lyrik ist das Leben und die Seele aller Poesie ... Daher geht die Lyrik, die für sich allein als eigenständige Poesie existiert, in die anderen Gedichte ein wie ein Element, belebt sie, wie das prometheische Feuer alle Geschöpfe des Zeus belebt“ (39, 14). Andererseits ist die Epik dem verborgenen Dramatischen inhärent, das sich in einigen der Spitzenwerke der russischen Literatur mit besonderer Kraft manifestiert. Dazu gehören nach Belinskis Meinung Gogols Erzählung „Taras Bulba“ und Puschkins historisches Novellenpoem „Poltawa“: In ihnen verbinden sich die Weite und Gemächlichkeit des epischen Erzählens mit der Intensität dramatischer, tragischer Zusammenstöße. In diesem Fall, so der Kritiker, „verliert ein episches Werk nicht nur nichts von seiner Würde, wenn es ein dramatisches Element enthält, sondern gewinnt sogar viel davon“ (39, 22).

Ist es nicht derselbe Sinn für eine hohe Synthese dreier Anfänge, der beide Opern Glinkas durchdringt? Und wenn

сам автор видел отечественную героическую трагедию, а во второй, по верному определению Лароша, проявилась лирическая природа его искусства, то обе они представляют собой грандиозные эпические произведения, где поэт действительно «смотрит на событие глазами своего народа».

Современник Пушкина, Гоголя и Белинского, Глинка творил и мыслил на уровне самых передовых эстетических представлений эпохи.

Тема первой оперы Глинки, выбранная им по совету В. А. Жуковского, как известно, не была новой в русской литературе. Еще в начале XIX века, в годы, когда угроза вторжения наполеоновских войск нависла над Россией, образ героя-патриота сразу же ожил в воображении поэтов, литераторов, драматургов. К теме подвига Сусанина последовательно обращались М. М. Херасков, А. А. Шаховской, С. Н. Глинка, позднее Н. А. Полевой (в драме «Костромские леса») и М. Н. Загоскин, которому тот же Жуковский рекомендовал взять этот сюжет для исторического романа. В течение ряда лет не сходила со сцены опера Кавоса «Иван Сусанин», где некоторые сценические ситуации и принцип распределения партий (классический оперный квартет: сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас) в целом совпадают с будущим сценарием глинкинской оперы¹⁰.

¹⁰ См. т. 4 настоящего издания.

Решающим же этапом в трактовке исторического образа героя послужила известная дума Рылеева, созданная поэтом-декабриетом незадолго до его гибели. Оцененная Пушкиным как одно из лучших

der Autor selbst in der ersten eine nationale Heldentragödie sah und in der zweiten, nach Laroche's richtiger Definition, die lyrische Natur seiner Kunst zum Ausdruck kam, so sind beide grandiose epische Werke, in denen der Dichter wirklich „das Geschehen mit den Augen seines Volkes betrachtet“. Als Zeitgenosse von Puschkin, Gogol und Belinski schuf und dachte Glinka auf dem Niveau der fortschrittlichsten ästhetischen Ideen seiner Epoche.

Das Thema von Glinkas erster Oper, das er auf Anraten von W. A. Schukowski wählte, war in der russischen Literatur bekanntlich nicht neu. Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als die Gefahr einer napoleonischen Invasion über Russland schwebte, wurde das Bild des patriotischen Helden in der Phantasie der Dichter, Schriftsteller und Dramatiker sofort lebendig. M. M. Cherskow, A. A. Schachowskoj, S. N. Glinka, später N. A. Polewoi (in dem Drama „Die Wälder von Kostroma“) und M. N. Sagoskin, der von Schukowski empfohlen wurde, den Stoff für einen historischen Roman zu verwenden, griffen das Thema der Heldentat Sussanins immer wieder auf. Einige Jahre lang blieb Cavos' Oper „Iwan Sussanin“ auf der Bühne, wobei einige der szenischen Situationen und das Prinzip der Rollenverteilung (das klassische Opernquartett: Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bass) im Allgemeinen mit dem zukünftigen Szenario von Glinkas Oper übereinstimmen¹⁰.

¹⁰ Siehe Band 4 der vorliegenden Publikation.

Die entscheidende Etappe in der Interpretation des historischen Heldenbildes war der berühmte Gedanke von Rylejew, den der dekabristische Dichter kurz vor seinem Tod schuf. Von Puschkin als eines der

произведений Рылеева, она несет в себе ту идею подвига во имя спасендя родины, которая была прямо подсказана гражданским патриотизмом «первенцев Свободы» и их готовностью «принести в жертву все, даже самую жизнь ради любви к отечеству»¹¹.

¹¹ Слова декабриста М. И. Муравьева-Апостола (цит. по кн.: 106, 510).

В существующей литературе есть немало убедительных доводов, указывающих на связь оперы Глинки с думой Рылеева (прямые ассоциации здесь возникают в особенности в ключевой сцене в лесу). Но даже если предположить, что произведение Рылеева по каким-либо причинам не дошло в то время до Глинки, то самое представление о народном герое, возникшее в передовых литературных кругах, в сфере влияния Пушкина и его исторических концепций, не могло не вдохновлять, не стимулировать его мысль.

Воодушевленный советами друзей, участием и поддержкой Пушкина, Жуковского, Одоевского, Глинка работал над оперой с огромным увлечением. О поразительной, стихийной силе вдохновения, породившей музыку «Сусанина», с восторгом писал впоследствии Чайковский, предпочитавший эту оперу всем музыкальным красотам «Руслана»: «Стихийная сила в первой опере дает себя сильнее чувствовать, а „Слався“ есть нечто подавляющее, исполинское. И ведь образца не было никакого; antecedентов нет ни у Моцарта, ни у Глюка, ни у кого из мастеров. Поразительно, удивительно!» — писал автор «Пиковой дамы» (293, 214).

Спонтанность творческого процесса, удивившая даже и самого

лучших произведений Рылеева, она несет в себе ту идею подвига во имя спасендя родины, которая была прямо подсказана гражданским патриотизмом «первенцев Свободы» и их готовностью «принести в жертву все, даже самую жизнь ради любви к отечеству»¹¹.

¹¹ Aussage des Dekabristen M. I. Murawjow-Apostol (zitiert im Buch: 106, 510).

In der vorhandenen Literatur gibt es viele überzeugende Argumente, die auf die Verbindung zwischen Glinkas Oper und Rylejews Denken hinweisen (direkte Assoziationen ergeben sich hier vor allem in der Schlüsselszene im Wald). Aber selbst wenn wir davon ausgehen, dass Rylejews Werk, aus welchen Gründen auch immer, Glinka damals nicht erreicht hat, konnte die Idee eines Volkshelden, die in fortgeschrittenen literarischen Kreisen, in der Sphäre des Einflusses von Puschkin und seiner historischen Konzepte aufkam, sein Denken nur inspirieren und anregen.

Ermutigt durch den Rat seiner Freunde und die Beteiligung und Unterstützung von Puschkin, Schukowski und Odojewski arbeitete Glinka mit großer Leidenschaft an der Oper. Später schrieb Tschaikowski, der diese Oper allen musikalischen Schönheiten von „Ruslan“ vorzog, begeistert über die erstaunliche, spontane Inspirationskraft, die die Musik von „Sussanin“ hervorbrachte: „Die spontane Kraft in der ersten Oper macht sich stärker bemerkbar, während „Ruhm“ etwas Überwältigendes, Gigantisches ist. Und es gab kein Vorbild, es gibt keine Vorläufer bei Mozart, Gluck oder anderen Meistern. Erstaunlich, erstaunlich!“ - schrieb der Autor der „Pique Dame“ (293, 214).

Die Spontaneität des schöpferischen Prozesses, die sogar den Komponisten

композитора (по его словам, опера создавалась «как бы по волшебному действию»), тем более примечательно, что весь грандиозный замысел этой народной эпопеи действительно не имел precedентов ни в русской, ни в западноевропейской музыке.

Время, когда работал над своей оперой Глинка, ознаменовалось полным расцветом романтизма в западноевропейском музыкальном театре. Закончился творческий путь корифеев итальянской оперы — Россини, Беллини; уже появились на сцене первые оперы Верди. Французская опера в тесном союзе с романтической драмой приходит к созданию остросюжетного, сценически эффектного оперного спектакля. В Германии Вебер, завершая свой творческий путь в «Обероне», передает знамя национального романтизма молодому Вагнеру.

По-разному проявившаяся в различных странах мира, эстетика романтизма существенно трансформировала оперный жанр. На первый план выдвигается широкая тематика историко-героической драмы, вдохновленной национально-освободительными идеалами 30—40-х годов. В лучших операх Беллини, Россини, Обера, Мейербера героическая тема была расширена до крупных масштабов общенародных движений. А вместе с тем укрупнялась и оперная композиция, разрасталось значение развернутых сквозных сцен. И этого, конечно, не мог не учитывать Глинка, знакомый с высшими достижениями оперного театра, глубоко впитывающий опыт передовой оперной культуры своего времени.

Но ни одна из западноевропейских школ не сделала его подражателем. Национальная самобытность его первой оперы сказывается во всей ее

selbst überraschte (nach seinen Worten entstand die Oper „wie von Geisterhand“), ist umso bemerkenswerter, als die ganze grandiose Idee dieses Volksepos weder in der russischen noch in der westeuropäischen Musik wirklich Vorläufer hatte.

Die Zeit, in der Glinka an seiner Oper arbeitete, war von der vollen Blüte der Romantik im westeuropäischen Musiktheater geprägt. Die schöpferische Laufbahn der Koryphäen der italienischen Oper - Rossini und Bellini - war beendet; Verdis erste Opern waren bereits auf der Bühne erschienen. Die französische Oper kommt in enger Verbindung mit dem romantischen Drama zu einer scharfen, szenisch spektakulären Operaufführung. In Deutschland übergibt Weber, der seinen schöpferischen Weg im „Oberon“ vollendet, das Banner der nationalen Romantik an den jungen Wagner.

Die Ästhetik der Romantik, die sich in den verschiedenen Ländern der Welt auf unterschiedliche Weise manifestierte, veränderte das Genre der Oper erheblich. Die breite Thematik des historischen und heroischen Dramas, inspiriert von den nationalen Befreiungsidealen der 30er und 40er Jahre, trat in den Vordergrund. In den besten Opern von Bellini, Rossini, Auber und Meyerbeer wurde das Heldenthema auf die großen nationalen Bewegungen ausgedehnt. Gleichzeitig wurde die Opernkomposition vergrößert, und die Bedeutung der ausgedehnten Durchgangsszenen nahm zu. Glinka, der mit den höchsten Errungenschaften des Operntheaters vertraut war und die Erfahrungen der fortgeschrittenen Opernkultur seiner Zeit tief in sich aufnahm, konnte dies nicht unberücksichtigt lassen.

Aber keine der westeuropäischen Schulen machte ihn zum Nachahmer. Die nationale Identität seiner ersten Oper spiegelt sich in ihrem gesamten

образной системе, во всех особенностях музыкального языка. О русской национальной опере «больших размеров», где каждый звук будет родным и где его соотечественники будут «как у себя дома», он мечтал еще за границей, в Италии и Германии (89, 52—54). Еще не зная сюжета будущей оперы, он уже вынашивал ее музыкальные темы, впоследствии вошедшие в партитуру «Сусанина». И можно не сомневаться, что этот сюжет с самого же начала мыслился им в плане большой героической трагедии, способной воплотиться в развернутой, симфонически насыщенной форме. Мысль повести русскую оперу по прежнему пути бытовой музыкальной комедии или «волшебного», феерического представления никогда не возникала у композитора.

Зерно, брошенное Жуковским, попало, таким образом, на хорошо подготовленную почву. История подвига Сусанина привлекла Глинку своей гражданственностью, этической силой — и образ героя встал перед ним во всей жизненной достоверности.

И тем не менее процесс работы, начатой композитором в 1834 году, был осложнен многими обстоятельствами. Широкая историческая тема, связанная с идеей борьбы за самоутверждение и независимость Руси, первоначально наталкивала Глинку на более обобщенную, чисто эпическую трактовку. Первый вариант произведения, по свидетельству Одоевского, складывался в виде трехчастной оперы-оратории. «Дело в том, что первая мысль Глинки была написать не оперу, но нечто вроде картины, как говорил он, или сценической оратории. Все музыкальное создание в главных чертах его было уже в голове;

Vorstellungssystem und in allen Eigenheiten ihrer musikalischen Sprache wider. Er träumte von einer russischen Nationaloper „großen Ausmaßes“, in der jeder Ton einheimisch sein würde und in der seine Landsleute „wie zu Hause“ sein würden, sogar im Ausland, in Italien und Deutschland (89, 52-54). Ohne die Handlung der zukünftigen Oper zu kennen, brütete er bereits ihre musikalischen Themen aus, die später Teil der Partitur von „Sussanin“ wurden. Und es besteht kein Zweifel daran, dass er diese Handlung von Anfang an als große Heldentragödie konzipierte, die sich in einer ausgedehnten, symphonisch reichen Form verwirklichen ließ. Die Idee, die russische Oper auf den früheren Weg einer häuslichen Musikkomödie oder einer „magischen“, märchenhaften Aufführung zu bringen, kam dem Komponisten nie in den Sinn.

Die von Schukowski geworfene Saat fiel also auf gut vorbereiteten Boden. Die Geschichte von Sussanins Heldentat zog Glinka mit ihrer staatsbürgerlichen und ethischen Kraft an - und das Bild des Helden stand in seiner ganzen vitalen Authentizität vor ihm.

Der vom Komponisten 1834 begonnene Arbeitsprozess wurde jedoch durch zahlreiche Umstände erschwert. Das breite historische Thema, verbunden mit der Idee des Kampfes um die Selbstbehauptung und Unabhängigkeit Russlands, drängte Glinka zunächst zu einer allgemeineren, rein epischen Interpretation. Odojewski zufolge hatte die erste Fassung des Werks die Form einer dreiteiligen Oratoriumsoper. „Tatsache ist, dass Glinkas erste Idee nicht war, eine Oper zu schreiben, sondern etwas wie ein Bild, wie er sagte, oder ein Bühnenoratorium. Die ganze musikalische Schöpfung in ihren Grundzügen war bereits in seinem Kopf; ich erinnere mich, dass er sich auf nur

помнится, он хотел ограничиться лишь тремя картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательным торжеством», — писал Одоевский Стасову в 1857 году (196, 229). В этих трех сценах исследователи с полным основанием усматривают замысел первого, четвертого действий и эпилога будущей оперы, причем в центре всей композиции предполагалась сцена в лесу, которую Глинка задумал сразу же после предложения Жуковского (см.: 212, 21—23). Уже на этой ранней стадии работы возникла у него идея конфликта, «мысль противопоставить русской музыке польскую». Являясь основным стержнем драматического действия, эта господствующая антитеза была утверждена в увертюре, с которой и началось сочинение оперы. Глинка, по его словам, начал работать «совершенно наизворот, а именно начал тем, чем другие кончают, т. е. увертюрой» (85, 267). Но именно здесь, в рамках симфонического произведения, сложился у него тематический материал, рисующий обе противоборствующие группы: обобщенный образ русского народа, широко экспонированный в энергически-действенных и песенно-лирических темах, в главной и побочной партиях, — и острая характеристика польских завоевателей, сосредоточенная в связующей партии и в коде¹².

¹² К аналогичному драматургическому приему Глинка позднее прибегнет в увертюре «Руслана», показывая враждебную силу контрдействия в неустойчивых разделах формы и проводя центральную линию богатырской Руси в экспозиции и репризе.

План оперы постепенно разрастался. Проекция, заложенная в увертюре, наталкивала на путь более

три Bilder beschränken wollte: die ländliche Szene, die polnische Szene und den Schlusstriumph“, schrieb Odojewski 1857 an Stassow (196, 229). In diesen drei Szenen haben die Forscher zu Recht die Idee des ersten, vierten Aktes und des Epilogs der künftigen Oper gesehen, wobei die Waldszene, die Glinka unmittelbar nach Schukowskis Vorschlag konzipierte (vgl.: 212, 21-23), im Zentrum der gesamten Komposition steht. Schon in diesem frühen Stadium des Werks hatte er die Idee des Konflikts, „die Idee, die polnische Musik der russischen Musik gegenüberzustellen“. Als Hauptkern der dramatischen Handlung wurde dieser vorherrschende Gegensatz bereits in der Ouvertüre, mit der die Komposition der Oper begann, festgelegt. Glinka begann, nach eigenen Worten, „auf eine völlig konträre Weise zu arbeiten, nämlich indem er das begann, womit andere aufhören, nämlich mit der Ouvertüre“ (85, 267). Aber gerade hier, im Rahmen des symphonischen Werkes, entwickelte er das thematische Material, das die beiden gegensätzlichen Gruppen darstellte: das verallgemeinerte Bild des russischen Volkes, das in den energisch-aktionellen und liedhaft-lyrischen Themen im Haupt- und Nebenteil weithin zur Geltung kam, und die scharfe Charakterisierung der polnischen Eroberer, die sich im Verbindungsteil und in der Coda konzentrierte¹².

¹² Glinka würde später in der „Ruslan“-Ouvertüre auf ein ähnliches dramaturgisches Mittel zurückgreifen, indem er die feindselige Kraft der Gegenwirkung in den instabilen Abschnitten der Form zeigt und in der Exposition und Reprise die zentrale Linie der heldenhaften Rus zieht.

Der Plan der Oper wuchs allmählich. Die in der Ouvertüre festgelegte Projektion drängte zu einer

динамичного, конфликтного решения, выходящего далеко за рамки ораториальной статики. К концу 1834 — началу 1835 года относится так называемый «первоначальный план» оперы, написанный собственной рукой Глинки и найденный в бумагах Кукольника, которого композитор сначала предполагал привлечь в качестве либреттиста.

Из текста плана видно, что некоторые номера уже существовали в эскизах композитора до оформления либретто (ария Антониды, первая сцена Сусанина с крестьянами, песня Вани, романс Антониды). Подробно разработана вся структура первых трех действий, намечен характер музыки и тип музыкальных форм. Эти определения, сделанные с присущей Глинке лаконичностью, полностью воплотились в драматургическом развитии оперы, которую композитор ясно видел в своем воображении, еще не имея в руках литературного текста.

Тем более трудной оказалась задача либреттиста. Сложившаяся у Глинки система музыкальной образности предъявляла к автору текста самые серьезные требования, и прежде всего — глубокого проникновения в дух и строй глинкинской музыки. Такое сотрудничество предполагало в поэте также и музыкальную чуткость, способность увлечься своей задачей и полностью подчиниться воле композитора.

В условиях того времени эта задача оказалась неразрешимой. К профессиональным художественным требованиям присоединились не менее важные трудности идеологического порядка. Предназначенная для постановки на императорской сцене, в Большом театре, выполнявшем в то время функцию театра придворного,

динамичнее, конфликтнее решение, которое далеко вышло за рамки ораториальной статики. Ende 1834 - Anfang 1835 wurde der sogenannte „Anfangsplan“ für die Oper von Glinkas eigener Hand geschrieben und in den Papieren von Kukolnik gefunden, den der Komponist zunächst als Librettisten zu engagieren beabsichtigte.

Aus dem Text des Plans geht hervor, dass einige Nummern bereits in den Skizzen des Komponisten existierten, bevor das Libretto verfasst wurde (Antonidas Arie, Sussanins erste Szene mit den Bauern, Wanjias Lied und Antonidas Romanze). Die gesamte Struktur der ersten drei Akte ist detailliert ausgearbeitet, die Art der Musik und die Art der musikalischen Formen sind umrissen. Diese mit dem für Glinka charakteristischen Lakonismus getroffenen Festlegungen sind in der dramaturgischen Entwicklung der Oper voll zum Tragen gekommen, die der Komponist in seiner Vorstellung klar vor Augen hatte, ohne den literarischen Text bereits in Händen zu halten.

Umso schwieriger war die Aufgabe des Librettisten. Glinkas System der musikalischen Bildsprache stellte höchste Anforderungen an den Autor des Textes und vor allem ein tiefes Eindringen in den Geist und die Struktur von Glinkas Musik. Eine solche Zusammenarbeit erforderte vom Dichter auch musikalisches Feingefühl, die Fähigkeit, sich von seiner Aufgabe mitreißen zu lassen und sich dem Willen des Komponisten völlig hinzugeben.

Unter den Bedingungen der damaligen Zeit erwies sich diese Aufgabe als unlösbar. Zu den professionellen künstlerischen Anforderungen gesellten sich nicht minder wichtige ideologische Schwierigkeiten. Da Glinkas patriotische Oper auf der kaiserlichen Bühne, dem Bolschoi-Theater, das damals als Hoftheater diente, aufgeführt werden sollte, musste sie zwangsläufig ein

патриотическая опера Глинки неизбежно должна была приобрести соответствующую официозную окраску. Пристальный интерес к ней проявил сам Николай I (по его желанию первоначальное название оперы «Иван Сусанин» было заменено откровенно тенденциозным: «Жизнь за царя»), и это «высочайшее внимание» во многом определило нелегкую сценическую судьбу гениального творения Глинки.

Основной либреттист «Сусанина» — барон Егор (Георгий) Федорович Розен, как известно, не был единственным автором текста. На первых порах в работе над оперой, принимали участие и сам инициатор ее Жуковский, и друг Глинки Одоевский, и молодой писатель В. А. Соллогуб, и наконец — Н. В. Кукольник, с которым композитор познакомился в 1834 году. Ни один из них не оправдал ожиданий Глинки. Жуковский сначала сам вызвался работать над либретто, но вскоре отказался от этого намерения и написал лишь текст эпилога. Безрезультатными оказались встречи с Соллогубом, которому замысел Глинки оказался непонятным. Не удалось привлечь к работе и Кукольника, вскоре уехавшего из Петербурга в Москву ¹³.

¹³ Перу Кукольника принадлежит лишь текст дополнительной сцены Вани у ворот Ипатьевского монастыря, написанной в августе 1837 года.

Оставалось последовать совету Жуковского и передать либретто в руки Розена — литератора, близкого ко двору, секретаря наследника. При этом поэт несомненно имел в виду практическую цель: сотрудничество с Розеном было в известном смысле лучшей рекомендацией для композитора и залогом успеха будущей оперы.

entsprechend offizielles Kolorit erhalten. Nikolaus I. selbst nahm regen Anteil daran (auf seine Bitte hin wurde der ursprüngliche Titel der Oper „Iwan Sussanin“ durch das unverhohlen tendenziöse „Leben für den Zaren“ ersetzt), und diese „höchste Aufmerksamkeit“ bestimmte weitgehend das schwierige Bühnenschicksal von Glinkas brillanter Schöpfung.

Der Hauptlibrettist von „Sussanin“, Baron Jegor (Georgi) Fjodorowitsch Rosen, war bekanntlich nicht der einzige Autor des Textes. An der Arbeit der Oper nahmen zunächst der Initiator der Oper, Schukowski, Glinkas Freund Odojewski, der junge Schriftsteller W. A. Sollogub und schließlich N. W. Kukolnik teil, mit dem sich der Komponist 1834 traf. Keiner von ihnen erfüllte Glinkas Erwartungen. Zunächst meldete sich Schukowski selbst, um am Libretto zu arbeiten, gab dieses Vorhaben aber bald auf und schrieb nur noch den Text des Epilogs. Treffen mit Sollogub, für den Glinkas Idee unverständlich war, blieben erfolglos. Kukolnik, der bald darauf St. Petersburg in Richtung Moskau verließ, konnte nicht an der Arbeit beteiligt werden ¹³.

¹³ Nur der Text der zusätzlichen Szene von Wanja an den Toren des Ipatjew-Klosters, geschrieben im August 1837, stammt von Kukolniks eigener Hand.

Es blieb nichts anderes übrig, als dem Rat Schukowskis zu folgen und das Libretto an Rosen, einen dem Hof nahestehenden Literaten und Sekretär des Thronfolgers, zu übergeben. Damit verfolgte der Dichter zweifellos einen praktischen Zweck: die Zusammenarbeit mit Rosen war in gewissem Sinne die beste Empfehlung für den Komponisten

Горькое разочарование постигло, Глинку с первых же шагов этой совместной работы. Образованный человек, знаток античности, известный в литературных кругах, Розен в то же время ни в какой степени не был способен подняться до уровня глинкинской музыки. Получив от композитора соответствующие данной мелодии метрические схемы, он добросовестно подбирал к ним тексты, обильно уснащенные высокопарными монархическими тирадами. Легко понять горькую иронию Глинки, чей слух не мог мириться с топорностью этих псевдонародных «речений» придворного стихотворца ¹⁴.

¹⁴ Нельзя не заметить, что сценическая трактовка оперы, возобновленной на советской сцене в 1939 году, доныне остается серьезной проблемой. Тенденциозность написанного Розеном текста, естественно, потребовала коренной переработки либретто. Однако небезупречным оказался и новый текст С. М. Городецкого, допустившего в своем варианте слишком явное нарушение исторической достоверности. Созданные им стихи далеко не везде отвечают требованиям вокальной фонетики и не всегда согласуются с плавной мелодикой Глинки. Все это привело к весьма неустойчивой и условной практике «редактирования» современного либретто: отдельные, наиболее удачные стихи розеновского либретто в ряде случаев сохранялись исполнителями, неорганично вторгаясь в новый текст. О явном несовершенстве обновленного либретто «Сусанина» неоднократно писали советские музыковеды (см.: 309; 65).

und eine Garantie für den zukünftigen Erfolg der Oper.

Glinka wurde schon bei den ersten Schritten dieser Zusammenarbeit bitter enttäuscht. Rosen, ein gebildeter Mann, ein Kenner der Antike und in literarischen Kreisen bekannt, war keineswegs in der Lage, sich auf das Niveau von Glinkas Musik zu begeben. Nachdem er vom Komponisten die für eine bestimmte Melodie geeigneten metrischen Schemata erhalten hatte, wählte er gewissenhaft Texte für sie aus, die reichlich mit hochtrabenden monarchischen Tiraden versehen waren. Es ist leicht, die bittere Ironie Glinkas zu verstehen, dessen Ohr die Unbeholfenheit dieser pseudo-populären „Reden“ des Hofdichters nicht ertragen konnte ¹⁴.

¹⁴ Es sollte nicht übersehen werden, dass die szenische Bearbeitung der Oper, die 1939 auf der sowjetischen Bühne wiederaufgenommen wurde, bis heute ein ernstes Problem darstellt. Die Tendenz von Rosens Text machte natürlich eine radikale Überarbeitung des Librettos erforderlich. Aber auch der neue Text von S. M. Gorodezki, der in seiner Fassung eine allzu deutliche Verletzung der historischen Authentizität zuließ, war nicht einwandfrei. Die von ihm geschaffenen Verse entsprechen nicht überall den Anforderungen der Vokalphonetik und stimmen nicht immer mit Glinkas sanfter Melodie überein. All dies führte zu einer sehr instabilen und konventionellen Praxis der „Bearbeitung“ des modernen Librettos: einige der erfolgreichsten Verse des Rosen-Librettos wurden in einigen Fällen von den Interpreten beibehalten und fügten sich unorganisch in den neuen Text ein. Sowjetische Musikwissenschaftler schrieben wiederholt über die offensichtliche Unvollkommenheit des aktualisierten Librettos von „Sussanin“ (siehe: 309; 65).

Но путь к отступлению был уже отрезан: опера принята к постановке и приурочена к торжественному открытию Большого театра после его реставрации.

Увлеченный своим трудом, Глинка многое мог простить Розену. В его сознании опера уже сложилась как героическая концепция, как воплощение идеи народного подвига и беззаветной преданности Отчизне. Ее он запечатлел и в трагедийной возвышенности центрального образа, и в мощном развитии народных сцен. Величие идеи сохранено в самой музыке.

Основой «отечественной героико-трагической оперы», как называл ее композитор, явилось высокое обобщение образа народа в его этическом, нравственном аспекте: народ как носитель духовных ценностей, как воплощение мужества, добра, справедливости. Отсюда своеобразие композиции, сочетающей в себе черты эпичности и драматизма: трагические события разворачиваются в масштабе народной эпопеи.

Архитектоника оперы отличается классической стройностью. Вся грандиозная композиция, опирающаяся на два мощных хоровых «устоя» — интродукцию и эпилог,— в своей внутренней динамике направлена к одной главной кульминации, к сцене подвига Сусанина ¹⁵.

¹⁵ Работая над оперой, Глинка постепенно расширял тему героического подвига, предпослав сцене в лесу сначала самостоятельную сцену Собинина с крестьянами, а затем дополнительную картину IV действия у ворот монастыря с большой арией Вани.

Doch der Weg zum Rückzug war bereits vorgezeichnet: die Oper wurde zur Aufführung angenommen und auf die Eröffnung des Bolschoi-Theaters nach dessen Restaurierung abgestimmt.

Glinka, der sein Werk mit Leidenschaft verfolgte, konnte Rosen viel verzeihen. In seiner Vorstellung hatte die Oper bereits Gestalt angenommen als heroisches Konzept, als Verkörperung der Idee nationaler Heldentaten und selbstloser Hingabe an das Vaterland. Er hat sie in der tragischen Erhabenheit der Hauptfigur und in der kraftvollen Entwicklung der Volksszenen festgehalten. Die Größe der Idee bleibt in der Musik selbst erhalten.

Die Grundlage der „national-heroischen-tragischen Oper“, wie sie der Komponist nannte, war eine hohe Verallgemeinerung des Volksbildes in seinem ethisch-moralischen Aspekt: das Volk als Träger geistiger Werte, als Verkörperung von Mut, Güte und Gerechtigkeit. Daraus ergibt sich die Originalität der Komposition, die Merkmale der Epik und des Dramas vereint: das tragische Geschehen entfaltet sich in der Dimension eines Volksepos.

Die Architektur der Oper ist von klassischer Schlankheit geprägt. Die gesamte grandiose Komposition, die auf zwei mächtigen chorischen „Fundamenten“ - der Einleitung und dem Epilog - ruht, ist in ihrer inneren Dynamik auf einen einzigen Höhepunkt, die Szene von Sussanins Heldentat, ausgerichtet ¹⁵.

¹⁵ Während der Arbeit an der Oper weitete Glinka das Thema der Heldentaten allmählich aus, indem er zunächst der Szene im Wald eine eigenständige Szene Sobinins mit den Bauern voranstellte und dann eine zusätzliche Szene des vierten Aktes an den Toren des Klosters mit der großen Arie Wanjas.

Слияние этих двух тенденций — ораториально-статической и драматически-действенной — осуществилось у Глинки с редкой органичностью. В «Сусанине» он проложил путь к будущему развитию русской историко-героической оперы, в которой раскрылся весь богатейший потенциал глинкавских драматургических принципов эпоса и драмы.

Единство композиции обусловлено методом симфонического развития. «Иван Сусанин» — первая русская опера, основанная на сквозном развертывании музыки, без разговорного диалога. Тем более поражает ее структурная цельность. «Надлежало все пригонять так, чтобы вышло стройное целое», — писал Глинка (85, 269). К этой цели он настойчиво шел путем тщательной разработки тематического материала. В опере господствует единая образно-музыкальная система, последовательно развивающая ее у главную героико-патриотическую мысль. Опираясь на этот сложившийся тематический комплекс, композитор закладывал основы лейтмотивного метода, впоследствии широко разработанного Чайковским и Римским-Корсаковым в операх самых различных жанров.

Два принципа тематических связей определяют у Глинки драматургию оперной формы: 1) выразить главную идею в темах народно-песенного характера, сосредоточенных в узловых иомену тах действия; 2) последовательно провести в опере линию борьбы противодействующих сил.

Первый из этих принципов осуществляется путем сквозного, проведения двух тем: широкого запева, лежащего в основе интродукции, и темы народного шествия, открывающей эпилог. Их внутреннее родство обусловлено

Die Verschmelzung dieser beiden Tendenzen - oratorisch-statisch und dramatisch-handlungsbetont - wurde von Glinka mit seltener Organik realisiert. Mit „Sussanin“ ebnete er den Weg für die künftige Entwicklung der russischen historisch-heroischen Oper, in der sich das ganze reiche Potenzial von Glinkas dramaturgischen Prinzipien von Epik und Drama offenbarte.

Die Einheitlichkeit der Komposition ist auf die Methode der symphonischen Entwicklung zurückzuführen. „Iwan Sussanin“ ist die erste russische Oper, die auf der durchgängigen Entfaltung der Musik ohne gesprochene Dialoge basiert. Umso mehr fällt ihre strukturelle Integrität auf. „Es war notwendig, alles so zusammenzufügen, dass ein schlankes Ganzes entsteht“, schrieb Glinka (85, 269). Auf dieses Ziel hat er durch die sorgfältige Entwicklung des thematischen Materials beharrlich hingearbeitet. Die Oper wird von einem einzigen Bild- und Musiksystem beherrscht, das seine heroische und patriotische Hauptidee konsequent entwickelt. Auf der Grundlage dieses etablierten Themenkomplexes legte der Komponist den Grundstein für die Leitmotiv-Methode, die später von Tschaikowski und Rimski-Korsakow in Opern verschiedener Gattungen weit entwickelt wurde.

Glinkas Dramaturgie der Opernform wird von zwei Prinzipien der thematischen Verbindung bestimmt: 1.) die Hauptidee in Themen mit Volksliedcharakter auszudrücken, die in den Knotenpunkten der Handlung zentriert sind; 2.) die Kampflinie der gegensätzlichen Kräfte in der Oper konsequent zu verfolgen.

Das erste dieser Prinzipien wird durch die beiden Durchgangsthemen verwirklicht: den breiten Chor, der der Einleitung zugrunde liegt, und das Thema des Volkszuges, das den Epilog eröffnet. Ihre innere Verwandtschaft ist auf den gemeinsamen zweiten Gesang

общей секундовой попевкой, близкой к плавным мелодиям древнего знаменного распева (пример 88а, б).

В основе второго принципа развития лежит контрастное сопоставление тем польского ритма с русским песенным тематизмом, причем обе группы образов трансформируются, преобразуются в наиболее напряженных кульминационных моментах действий (сцены Сусанина с поляками в III и IV актах).

Доминирует русская сфера. Охват русской народной жизни в опере необычайно широк: быт, история, эпос. От первого героико-эпического хора интродукции композитор ведет действие к жанровым сценам, картинам «семейственного счастья»; трогает нас простой и душевной лирикой, погружается глубоко в мир чувств своих героев — Сусанина, Антониды, Вани, Собинина — и вновь возвращается к широкой массовой сцене колоссального размаха в хоровом эпилоге. Этими образными сопоставлениями порожден весь народно-песенный стиль оперы, ее широкоохватный жанровый облик.

В народных сценах «Сусанина» Глинка мудро обобщает самые основные, типические черты различных песенных жанров. Впервые сумел он их передать с таким ощущением жизненной реальности. Всюду — и в грациозной пятидольной ритмике свадебного хора девушек, и в гибкой ладовой переменности протяжной песни гребцов, и в широком сольном запеве мужского хора интродукции — дает он почувствовать вольное, живое дыхание русской народной мелодии — нескованной, свободной, раскрепощенной.

Глубокий подход к народным песням проявился и в методах полифонического развития. Опираясь на самые коренные особенности

zurückzuführen, der den sanften Melodien des alten Krjuki-Noten - Gesangs nahe steht (Beispiel 88a, b).

Das zweite Entwicklungsprinzip beruht auf der kontrastierenden Gegenüberstellung von Themen mit polnischem Rhythmus und russischen Liedthemen, wobei beide Gruppen von Bildern in den intensivsten Höhepunkten der Handlung (Sussanins Szenen mit den Polen in den Akten III und IV) transformiert und umgewandelt werden.

Die russische Sphäre dominiert. Der Umfang des russischen Volkslebens in der Oper ist ungewöhnlich groß: Alltag, Geschichte und Epos. Vom ersten heroischen und epischen Chor der Einleitung führt der Komponist die Handlung zu Genreszenen, Bildern des „Familienglücks“; er berührt uns mit einfachen und herzlichen Texten, taucht tief in die Gefühlswelt seiner Figuren - Sussanin, Antonida, Wanja und Sobinin - ein und kehrt im chorischen Epilog wieder zu einer breiten Massenszene von kolossaler Tragweite zurück. Aus diesen figurativen Gegenüberstellungen ergibt sich der gesamte volksliedhafte Stil der Oper und ihr breit gefächertes Genre.

In den Volksszenen von „Sussanin“ fasst Glinka in kluger Weise die grundlegendsten und typischsten Merkmale der verschiedenen Liedgattungen zusammen. Zum ersten Mal gelingt es ihm, sie mit einem solchen Sinn für lebendige Realität zu vermitteln. Überall - sowohl im anmutigen pentatonischen Rhythmus des Hochzeitschors der Mädchen als auch in der flexiblen Harmonievariation des langen Liedes der Ruderer und im breiten Solorefrain des Männerchors der Einleitung - lässt er uns den freien, lebendigen Atem der russischen Volksmelodie spüren - ungehemmt, frei und befreit.

Seine tiefgründige Herangehensweise an das Volkslied zeigt sich auch in seinen Methoden der polyphonen Entwicklung. Er griff auf die

народного подголосочного стиля, он вдумчиво объединяет у их с принципами классической полифонии, с устойчивыми закономерностями фуги, канона, имитации. Полифоничность в значительной мере свойственна и оркестровому стилю оперы, где каждый голос плавно, рельефно «выпевает» свою мелодическую линию в партитуре¹⁶.

¹⁶ В этом, по-видимому, заключалась одна из причин, препятствовавших «легкому» усвоению глинкинских опер известной частью оперной аудитории того времени, Обвиняя оперу в обилии «контрапунктических затей», музыку Глинки называли ученой и сложной. И даже юного Серова, который присутствовал на втором представлении «Сусанина», она поразила «какой-то особенной серьезностью фактуры (от преобладания контрапункта)», а сцена в лесу показалась ему «скучноватой и утомительной» (238, 68).

Другим принципом формообразования, почерпнутым в народных традициях, явилось использование вариационного метода, трактованного у Глинки с необычайной широтой. Вариационность в самых различных сочетаниях и формах — свободных и строгих, вокальных и инструментальных — пронизывает всю музыку «Сусанина», подчеркивая ее самобытный характер.

Таковы основные народные сцены интродукции и эпилога. Возникшие на почве древнейших традиций русской хоровой музыки, во многом продолжающие линию гимнических хоровых «славословий» XVIII — начала XIX века (концерты Бортнянского, Березовского, Дегтярева), они вобрали в себя все лучшее, что было создано

grundlegendsten Merkmale des subvokalen Volksstils zurück und kombinierte sie sorgfältig mit den Prinzipien der klassischen Polyphonie und den stabilen Mustern von Fuge, Kanon und Imitation. Die Polyphonie ist auch weitgehend charakteristisch für den orchestralen Stil der Oper, in dem jede Stimme sanft und erhaben ihre melodische Linie in der Partitur „singt“¹⁶.

¹⁶ Dies war offenbar einer der Gründe, die die „leichte“ Aufnahme von Glinkas Opern durch einen bekannten Teil des damaligen Opernpublikums verhinderten: Glinkas Musik wurde als gelehrt und kompliziert bezeichnet, weil sie eine Fülle von „kontrapunktischen Verwicklungen“ aufwies. Und selbst dem jungen Serow, der die zweite Aufführung von „Sussanin“ besuchte, fiel „eine besondere Ernsthaftigkeit der Struktur (durch die Vorherrschaft des Kontrapunkts)“ auf, während ihm die Szene im Wald „langweilig und ermüdend“ erschien (238, 68).

Ein weiteres, aus den Volkstraditionen abgeleitetes Formprinzip war die Anwendung der Variationsmethode, die Glinka in außerordentlicher Breite interpretierte. Variation in den verschiedensten Kombinationen und Formen - frei und streng, vokal und instrumental - durchzieht die gesamte Musik „Sussanins“ und unterstreicht deren ursprünglichen Charakter.

Dies sind die wichtigsten Volksszenen der Einleitung und des Epilogs. Aus den ältesten Traditionen der russischen Chormusik hervorgegangen und in vielerlei Hinsicht die Linie der hymnischen Chor-„Verherrlichungen“ des 18. - Anfang des 19. Jahrhunderts fortsetzend (Konzerte von Bortnjanskij, Beresowski und Degtjarew), nahmen sie alles Beste auf, was Glinkas Vorgänger

предшественниками Глинки на протяжении многих веков. Славу народу и славу родине торжественно провозгласил композитор в двух грандиозных фресках, обрамляющих героический сказ.

Прологом к опере служит монументальная интродукция. В основе ее — две темы, связанные с жанрами протяжных и хороводных песен. Широкий, привольный запев мужского хора свежо оттеняется звучанием женских голосов; подвижность второй, хороводной темы придает всей картине светлый, весенний колорит. Развертывая интродукцию в форме двойных вариаций, Глинка заканчивает ее мужественной и энергичной фугой. «Сей хор, идущий фугою, должен выражать силу и беззаветную неустрашимость русского народа, быть написан русским размером», — писал он в «первоначальном плане» оперы (86, 29—30). Яркая, волевая устремленность фуги подчеркивается динамикой полифонического развития: героический запев тенора и характерные интонации, заимствованные из женского хора, с самого же начала объединяются в главной теме, причем экспозиционный раздел формы заканчивается энергичной плясовой темой (также из женского хора), имеющей характер припева (пример 89).

Свободно сочетая в народном хоре принцип запева и припева с классической структурой фуги, Глинка создает, по существу, новую форму «песни-фуги», основанную на коренных народных традициях. Здесь лишь отчасти претворен опыт его предшественников, стремившихся к этому синтезу. В сравнении с фугированными финалами русских хоровых концертов XVIII века гениальная интродукция «Сусанина» впервые твердо поставила высшую форму классической полифонии на

über viele Jahrhunderte hinweg geschaffen hatten. In zwei grandiosen Fresken, die die Heldengeschichte einrahmen, verkündete der Komponist feierlich den Ruhm der Nation und den Ruhm seines Heimatlandes.

Der Prolog der Oper ist eine monumentale Einleitung. Er basiert auf zwei Themen, die mit den Gattungen der langen und runden Tanzlieder verbunden sind. Der breite, frei fließende Chor des Männerchors wird durch den Klang der Frauenstimmen frisch schattiert; die Flüssigkeit des zweiten, runden Tanzthemas gibt dem Ganzen eine leichte, frühlingshafte Färbung. Glinka setzt die Einleitung in Form von Doppelvariationen ein und beendet sie mit einer mutigen und energischen Fuge. „Dieser Chor, der in die Fuge übergeht, muss die Stärke und die selbstlose Unerschrockenheit des russischen Volkes ausdrücken und in russischer Größe geschrieben sein“, schrieb er im „Originalplan“ der Oper (86, 29-30). Der helle, willensstarke Anspruch der Fuge wird durch die Dynamik der polyphonen Durchführung unterstrichen: der heroische Tenorchor und charakteristische, dem Frauenchor entlehnte Intonationen sind von Anfang an im Hauptthema vereint, wobei der expositorische Teil der Form mit einem energischen Tanzthema (ebenfalls aus dem Frauenchor) mit Refraincharakter endet (Beispiel 89).

Indem er das Prinzip von Eingangsgesang und Refrain im Volkschor mit der klassischen Fugenstruktur frei kombiniert, schafft Glinka im Grunde eine neue Form des „Fugenlieds“, die auf den einheimischen Volkstraditionen beruht. Die Erfahrung seiner Vorgänger, die sich um diese Synthese bemühten, wird hier nur teilweise realisiert. Im Vergleich zu den Fugenfinalen russischer Chorkonzerte des 18. Jahrhunderts stellt die brillante Einleitung „Sussanins“ erstmals die höchste Form klassischer Polyphonie

русскую народную основу, на почву «русского размера», как говорил об этом сам композитор. Справедливо суждение Римского-Корсакова о том, что свою задачу «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака», сформулированную им уже на склоне лет, Глинка фактически выполнил «уже задолго до этих слов» в интродукции «Ивана Сусанина» (225, 431).

Еще более широко развернута композиция заключительной сцены оперы — эпилога. Величественный хор «Славься» с небывалой мощью выражает общее чувство народного ликования. «Хор этот... — неоспоримо высший и совершеннейший народный гимн, какой когда-либо раздавался в России», — писал Стасов в своей биографии Глинки (260, 255). «Подавляющим, исполинским» назвал его Чайковский, утверждавший, что, создав хор «Славься», Глинка «стал наряду (да, наряду!) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно» (293, 214).

Характер финального хора сам композитор выразительно определил как «гимн-марш». Сочетающая в себе черты распевности и движения, главная тема эпилога исполнена благородной простоты. Весь ее интонационно-ритмический строй передает неторопливую поступь народного шествия, движение колоссальных масс народа.

Истоки мелодики и фактуры хора многообразны. Они и в плавных попевках древнего знаменного распева, и в победных «виватных» кантах Петровской эпохи, и в маршевых ритмах воинских песен 1812 года. Особенно чутко переданы у Глинки характернейшие черты русского партесного стиля XVII—XVIII веков. Голоса движутся плотной массой, с преобладающим параллельным движением баса и мелодии, с обилием терцовых

auf eine russische volkstümliche Basis, auf den Boden „russischer Größe“, wie es der Komponist selbst ausdrückte. Rimski-Korsakows Urteil, dass Glinka seine Aufgabe, „die westliche Fuge durch die Bande einer gesetzlichen Ehe an die Bedingungen unserer Musik zu binden“, tatsächlich erfüllt hat, formulierte er bereits in seinen letzten Lebensjahren, „lange vor diesen Worten“ in der Einleitung zu „Iwan Sussanin“ (225, 431).

Die Komposition der Schlusszene der Oper, des Epilogs, ist sogar noch weitläufiger. Der majestätische Chor „Ruhm“ drückt mit beispielloser Kraft das allgemeine Gefühl des Jubels des Volkes aus. „Dieser Refrain ... - ist unbestreitbar die höchste und vollkommenste Volkshymne, die je in Russland gesungen wurde“, schrieb Stassow in seiner Biographie über Glinka (260, 255). Tschaikowski nannte ihn „überwältigend, gigantisch“ und behauptete, dass Glinka durch die Schaffung des „Ruhms“-Chores „neben (ja, neben!) Mozart, Beethoven und allen anderen steht“ (293, 214).

Der Komponist selbst bezeichnete den Charakter des Schlusschors ausdrucksvoll als „Hymnenmarsch“. Das Hauptthema des Epilogs, das Merkmale des Gesangs und der Bewegung vereint, ist von edler Schlichtheit. Seine gesamte Intonation und rhythmische Struktur vermittelt den gemächlichen Marsch des Volkes, die Bewegung der kolossalen Menschenmassen.

Die Ursprünge der Melodie und Struktur des Chores sind vielfältig. Sie finden sich in den sanften Gesängen des alten Krjuki-Noten-Gesangs, in den siegreichen „Vivat“-Gesängen aus der Zeit Peters des Großen und in den Marschrhythmen der Kriegslieder von 1812. Glinka gelingt es besonders gut, die charakteristischen Merkmale des russischen Partes- (*mehrstimmigen*) Stils des 17. bis 18. Jahrhunderts zu vermitteln. Die Stimmen bewegen sich in einer dichten Masse, mit vorherrschender

удвоений. Господствует чистая диатоника, плагальность; тема, развертывающаяся в тональности до мажор, приобретает характерный миксолидийский оттенок с опорой на доминанту лада. Типично русский, распевный склад темы подчеркивается приемами полифонического варьирования: к основному напеву хора присоединяются звонкие «юбиляции» верхних голосов у группы корифеев (пример 90).

В общей композиции хоровой сцены Глинка вновь применяет излюбленную им форму вариаций с акцентом на подголосочно-полифонических приемах развития.

Впечатление света, радости, торжества достигается также колористическими приемами. В финале участвуют полный симфонический оркестр и два медных оркестра на сцене. К основной массе хора присоединяется группа корифеев и воинов (басы). Вступают колокола. В коде торжественная гимническая тема у хора внезапно озаряется ярким светом гармонических красок (аккорды III мажорной ступени — ми мажор). Все эти средства применены с подлинно глинкинским чувством меры, стройности и красоты формы. Такого апофеоза народной мощи еще не знала оперная сцена!..

С характеристикой народа тесно связан образ Сусанина, новаторский по своему реализму. Музыкальная характеристика Сусанина поражает убеждающей силой правды и простоты. Вопреки оперным традициям того времени Глинка наделил трагического героя реальными, конкретными чертами простого человека. Перед зрителем предстал русский крестьянин — хозяин, семьянин — заботливый и

Parallelbewegung von Bass und Melodie, mit einer Fülle von Terzverdopplungen. Reine Diatonik und Plagalität herrschen vor; das Thema, das sich in der Tonart C-Dur entfaltet, erhält durch den Rückgriff auf die Dominante der Harmonie eine charakteristische mixolydische Schattierung. Die typisch russische, choralartige Struktur des Themas wird durch Techniken der polyphonen Variation unterstrichen: zur Hauptchor-Melodie gesellen sich klingende „Jubelrufe“ der Oberstimmen in der Gruppe der Koryphäen (Beispiel 90).

In der allgemeinen Komposition der Chorszene wendet Glinka erneut seine bevorzugte Form der Variationen an, wobei er den Schwerpunkt auf subvokale und polyphone Methoden der Durchführung legt.

Der Eindruck von Licht, Freude und Triumph wird auch durch koloristische Techniken erreicht. Im Finale stehen ein komplettes Sinfonieorchester und zwei Blasorchester auf der Bühne. Zur Hauptmasse des Chors gesellt sich eine Gruppe von Koryphäen und Kriegerern (Bässen). Die Glocken setzen ein. In der Coda wird das feierliche hymnische Thema des Chors plötzlich durch das helle Licht der harmonischen Farben (Akkorde der dritten Durstufe - E-Dur) erhellt. All diese Mittel werden mit einem wahrhaft Glinka'schen Sinn für Proportion, Struktur und Schönheit der Form eingesetzt. Eine solche Apotheose volkstümlicher Kraft hat die Opernbühne noch nie erlebt!..

Eng verbunden mit der Charakterisierung der Menschen ist das Bild von Sussanin, das in seinem Realismus innovativ ist. Die musikalische Charakterisierung von Sussanin beeindruckt durch die Überzeugungskraft von Wahrheit und Einfachheit. Im Gegensatz zu den Operntraditionen der damaligen Zeit stattete Glinka den tragischen Helden mit den realen, konkreten Zügen eines einfachen Menschen aus. Vor dem

ласковый, прямой и простодушный. «Роль Сусанина вообще написать как можно проще», — говорится в авторском плане оперы.

И в то же время характеристика героя нигде не утрачивает величия. Нравственная сила Сусанина — в единении с народом. В опере он показан как «корифей народного хора», как собирательный образ, несущий в себе лучшие качества народного характера. «Сусанин — не мужик простой, нет: идея, легенда, мощное создание необходимости», — писал о глинкинском герое Мусоргский (163, 188).

Отсюда и «собирательный», обобщающий тематизм его музыкальной характеристики. Только в партии Сусанина, в отличие от всех других персонажей, Глинка использует лейттемы народного патриотизма, звучащие в интродукции и эпилоге (сцена с поляками из III действия). И только здесь счел он возможным ввести подлинный материал двух русских народных песен: записанную им самим «песню лужского извозчика», которую он слышал от ямщика-крестьянина (реплика «Что гадать о свадьбе!»), и широко известную песню вольницы (или «разбойничью песню», как называет ее Глинка) «Вниз по матушке по Волге». Обе они получают свободное развитие в кульминационной сцене трагедии — сцене в лесу.

Новаторский стиль оперы Глинки полностью проявился в речитативах Сусанина. В этой вокальной партии композитор впервые овладевает теми приемами широкой, распевной декламации, которые будут впоследствии одним из главных, определяющих признаков русской композиторской школы. Он смело

Publikum erschien ein russischer Bauer - ein Meister, ein Familienvater - fürsorglich und liebevoll, direkt und einfältig. „Die Rolle des Sussanin im Allgemeinen sollte so einfach wie möglich geschrieben sein“, so der Plan des Autors für die Oper.

Und gleichzeitig verliert die Charakterisierung des Helden nirgends ihre Größe. Die moralische Stärke Sussanins liegt in seiner Einheit mit dem Volk. In der Oper wird er als „der Koryphäe des Volkschors“ dargestellt, als kollektives Bild, das die besten Eigenschaften des Volkscharakters in sich trägt. „Sussanin ist kein einfacher Mensch, nein: eine Idee, eine Legende, eine mächtige Schöpfung der Notwendigkeit“, schrieb Mussorgski über den Helden von Glinka (163, 188).

Daher auch die „kollektive“, verallgemeinernde Thematik seiner musikalischen Charakterisierung. Nur in der Rolle des Sussanin, im Gegensatz zu allen anderen Figuren, verwendet Glinka die Leitmotive des Volkspatriotismus, die in den Einleitungen und im Epilog (der Szene mit den Polen aus dem III. Akt) vorkommen. Und nur hier fand er die Möglichkeit, das authentische Material zweier russischer Volkslieder einzuführen: das „Lied des Lugaer Kutschers“, das er selbst aufnahm und von einem Bauernkutscher hörte (die Zeile „Was gibt es an der Hochzeit zu vermuten!“), und das bekannte Lied der Freischärler (oder „Räuberlied“, wie Glinka es nennt) „Die Mutter Wolga hinunter“. Beide werden in der Höhepunktszene der Tragödie - der Szene im Wald - frei entwickelt.

Glinkas innovativer Opernstil kommt in den Rezitativen des Sussanin voll zur Geltung. In dieser Gesangsstimme beherrscht der Komponist zum ersten Mal jene Technik der breiten, choralartigen Rezitation, die später zu einem der wichtigsten und bestimmenden Merkmale der russischen Kompositionsschule werden

разрушает традиционное разделение на «нейтральные», связующие речитативы и выразительную кантилену и придает речитативам Сусанина огромную силу экспрессии. На этой основе будут впоследствии создавать свои оперные партии Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков. Традиции глинкинского распевного речитатива особенно наглядно прослеживаются в оперном стиле Мусоргского, в драматических партиях «Хованщины» и «Бориса».

Органически сочетая в партии Сусанина интонации народного говора и русской распевной мелодии, Глинка создает особый вид ариозного пения, отмеченного яркой характерностью народно-песенных оборотов. Типичными признаками тематизма служат здесь поступенныеходы с упором на нижний звук, опевание квинты и тоники лада, характерное интонирование трезвучия с секстой (так называемый «глинкинский гексахорд»), широкие, экспрессивные кварто-квинтовые попевки. Такой тип русской мелодии лежит и в основе сцены Сусанина с крестьянами (I действие), и в трогательном ариозо прощания с дочерью, и в идиллически-спокойной «теме семейного счастья», которая всюду сопутствует герою в III и IV действиях оперы (пример 91а, б, в).

Вершин развития образа композитор достигает в последней, кульминационной сцене Сусанина: здесь ему действительно удалось, говоря словами Одоевского, «возвысить русскую мелодию до трагического стиля». Глинка задумал сцену в лесу как свободно развивающуюся композицию, в центре которой возвышаются ария и речитативный монолог героя. Впервые в этой моносцене он оставляет Сусанина наедине со своими думами; до сих пор он

должен был. Er durchbricht kühn die traditionelle Einteilung in „neutrale“, verbindende Rezitative und expressive Kantilenen und verleiht Sussanins Rezitativ eine ungeheure Ausdruckskraft. Mussorgski, Borodin und Rimski-Korsakow sollten später ihre Opernrollen auf dieser Grundlage gestalten. Die Traditionen des Glinka-Gesangsrezitativs sind in Mussorgskis Opernstil vor allem in den dramatischen Partien von „Chowanschtschina“ und „Boris“ zu finden.

In der Rolle des Sussanin verbindet Glinka organisch die Intonationen von Volksgesang und russischer Gesangsmelodie und schafft so eine besondere Art von Arioso-Gesang, der durch die lebendige Charakteristik von Volksliedwendungen gekennzeichnet ist. Typische Merkmale der Thematik sind hier die progressiven Akkorde mit Betonung des unteren Klangs, der Gesang der Quinte und der Tonika der Harmonie, die charakteristische Intonation des Dreiklangs mit einer Sexte (der so genannte „Glinka-Hexachord“) und breite, ausdrucksstarke Quart-Quint-Gesänge. Dieser Typus der russischen Melodie steht im Mittelpunkt der Szene Sussanins mit den Bauern (I. Akt), des rührenden Ariosos zum Abschied von seiner Tochter und des idyllischen und ruhigen „Themas des Familienglücks“, das den Helden durch die Akte III und IV der Oper begleitet (Beispiel 91а, б, с).

Den Höhepunkt der Bildentwicklung erreicht der Komponist in der Schlussszene von Sussanin: hier gelingt es ihm wirklich, wie Odojewski sagt, „die russische Melodie zum tragischen Stil zu erheben“. Glinka konzipierte die Szene im Wald als eine sich frei entwickelnde Komposition, in deren Zentrum die Arie und der rezitativische Monolog des Helden stehen. In dieser Monoszene lässt er Sussanin zum ersten Mal mit seinen Gedanken allein; bisher war er nur in Volksszenen und Ensembles in Verbindung mit anderen

выступал только в народных сценах и ансамблях, в соотношении с другими действующими лицами. С особой полнотой проявилась здесь сила реалистического мышления Глинки, его глубокое постижение правды чувств. Композитор намеренно не дает своему герою традиционной «бравурной» патетической арии. Мелодия партии Сусанина, основанная на характерной русской попевке (нисходящий минорный гексахорд от VI ступени к тонике), полна глубокой сосредоточенной скорби. Примечательно ее сходство с минорным вариантом основной темы интродукции, темы прославления павших воинов («Мир в земле сырой! Честь в стране родной! Слава мне в Руси святой!»)¹⁷.

¹⁷ Эти слова были приведены Глинкой в качестве эпиграфа к первому варианту увертюры.

Аkkомпанемент арфы в оркестре придает широкому напеву эпически величавый характер.

В следующем за арией речитативе Сусанина Глинка использует прием реминисценций. Оркестр интонирует темы Собинина, Антониды и Вани; звучат отголоски финала I действия, темы из квартета III акта, песня Вани и скорбный, оминоренный вариант «темы семейного счастья».

Динамичное оркестровое интермеццо — картина вьюги — подготавливает кульминационную сцену оперы: действие переключается в симфонический план.

Полифоническое развитие темы в оркестре (фугато) создает линию непрерывного нарастания с постепенным наложением голосов. Внезапно прорезывая оркестровую ткань, у медных в низком регистре вступает грозная польская тема синкопированного ритма.

Сchauspielern aufgetreten. Die Stärke von Glinkas realistischem Denken und sein tiefes Gespür für die Wahrheit der Gefühle kommen hier besonders gut zur Geltung. Der Komponist verzichtet bewusst auf die traditionelle „bravouröse“ pathetische Arie seines Helden. Die Melodie von Sussanins Part, die auf einem charakteristischen russischen Gesang (einem absteigenden Moll-Hexachord von der VI. Stufe zur Tonika) beruht, ist voll tiefer, konzentrierter Trauer. Auffallend ist die Ähnlichkeit mit der Moll-Variante des Hauptthemas der Einleitung, dem Thema der Verherrlichung gefallener Krieger („Friede in der rohen Erde, Ehre im Vaterland, Ruhm mir im heiligen Russland“)¹⁷.

¹⁷ Diese Worte wurden von Glinka als Epigraph der ersten Fassung der Ouvertüre zitiert.

Die Harfenbegleitung im Orchester verleiht dem breiten Gesang einen episch majestätischen Charakter.

In Sussanins Rezitativ, das auf die Arie folgt, verwendet Glinka die Technik der Reminiscenz. Das Orchester intoniert die Themen von Sobinin, Antonida und Wanja; es gibt Anklänge an das Finale des I. Aktes, Themen aus dem Quartett des III. Aktes, Wanjas Lied und eine schwermütige, bedrohliche Version des „Themas vom Familienglück“. Ein dynamisches Orchesterintermezzo - ein Bild eines Schneesturms - bereitet den Höhepunkt der Oper vor: die Handlung wechselt auf den symphonischen Plan. Die polyphone Entwicklung des Themas im Orchester (Fugato) schafft eine kontinuierliche Aufbaulinie mit einer allmählichen Schichtung der Stimmen. Plötzlich durchschneidet ein gewaltiges polnisches Thema mit synkopischem Rhythmus das Orchestergefüge und setzt im tiefen Register der Blechbläser ein.

В последней сцене Сусанина с врагами мобилизованы все средства драматической экспрессии, настойчиво акцентированные приемом контрастной полифонии. Энергичная, размашистая мелодия в партии Сусанина («Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал!») контрапунктически сочетается с мощными раскатами «разбойничьей песни» в оркестре. Одна из последних реплик Сусанина — «Встает моя заря!», исполненная непоколебимой веры в победу, звучит как предвосхищение темы «Славься».

Подлинно симфоничная по концепции, сцена Сусанина явилась крупнейшим новаторским достижением композитора, первым образцом развитой драматической моносцены в русской опере. Отсюда вырастают впоследствии и гениальные монологи в операх Мусоргского, и драматические моносцены Чайковского, особенно высоко ценившего эту картину оперы Глинки. Создав образ героя-крестьянина, автор «Сусанина» решил одну из главных задач оперной драматургии. Русская историческая опера XIX века настойчиво требовала правдивой и жизненной трактовки героических образов, и Глинка этот путь указал.

Характер Сусанина оттеняется близкими к нему персонажами лирического и героического плана. Дети Сусанина, как и он сам, — люди, сильные духом; как и он сам, олицетворяют лучшие стороны народного характера: высокую нравственную силу, духовную чистоту, чувство долга, стойкость и беззаветную любовь к родине.

Однако принцип музыкальной характеристики здесь несколько иной. Рисуя образы Вани, Антонида, Собинина, Глинка в гораздо большей степени опирается на уже существующие традиции русской

In Sussanins Schlussszene mit den Feinden werden alle Mittel des dramatischen Ausdrucks mobilisiert, die durch die Technik der kontrastierenden Polyphonie nachdrücklich akzentuiert werden. Die energische, schwungvolle Melodie in Sussanins Part („Wohin ich dich führte, wohin noch kein grauer Wolf ging!“) wird durch das kraftvolle Grollen des „Räuberliedes“ im Orchester kontrapunktiert. Eine von Sussanins letzten Zeilen - §Meine Morgenröte geht auf!“, voller unerschütterlichem Glauben an den Sieg, klingt wie eine Vorahnung des Themas „Ruhm“.

Die Sussanin-Szene, die in ihrer Konzeption wirklich symphonisch ist, war die größte innovative Leistung des Komponisten und das erste Beispiel einer entwickelten dramatischen Einzelszene in der russischen Oper. Daraus entwickelten sich später brillante Monologe in Mussorgskis Opern und dramatische Einzelszenen von Tschaikowski, der diese Szene in Glinkas Oper besonders schätzte. Indem er das Bild eines bäuerlichen Helden schuf, löste der Autor von „Sussanin“ eine der Hauptaufgaben der Operndramaturgie. Die russische historische Oper des 19. Jahrhunderts verlangte nachdrücklich eine wahrheitsgetreue und lebendige Interpretation von Heldenbildern, und Glinka zeigte diesen Weg.

Der Charakter Sussanins wird durch die ihm nahestehenden Figuren lyrischer und heroischer Natur geprägt. Sussanins Kinder sind wie er selbst Menschen von starkem Geist; wie er selbst verkörpern sie die besten Aspekte des Volkscharakters: hohe moralische Stärke, geistige Reinheit, Pflichtbewusstsein, Standhaftigkeit und selbstlose Liebe zum Vaterland.

Das Prinzip der musikalischen Charakterisierung ist hier jedoch etwas anders. Bei der Darstellung der Charaktere von Wanja, Antonida und Sobinin stützt sich Glinka viel stärker auf die bereits vorhandenen Traditionen der

оперной сцены, на интонационный строй бытовой песни-романса. Живую связь здесь можно ощутить и с Варламовским стилем вокальной лирики, и с оперными ариями Верстовского, а если употребить сравнение из области живописи — с трогательными типами русских крестьян в жанровых полотнах Венецианова и Тропинина.

С другой стороны, в этом «групповом портрете» можно заметить и несомненное влияние итальянского стиля бельканто, претворенного в духе русской песенности. С техническим совершенством и виртуозным блеском использует Глинка выразительные возможности каждого голоса: легкость, подвижность в партии сопрано, широкую кантилену и сочное звучание низкого грудного регистра в контральтовой партии, звонкий верхний регистр у драматического тенора, усиленный приемами *attacca*, *non forza*. О сознательном применении техники бельканто говорил сам композитор, оценивая свое произведение в позднейшие годы. Но все эти средства у него выступают в строгом соподчинении с интонационным строем русской мелодики: достаточно напомнить трогательный «романс Антониды», прямо вырастающий из интонаций русского народного причитания.

Особая роль в опере принадлежит Ване — духовному наследнику Сусанина. Партия Вани, вначале задуманная только в лирическом плане, впоследствии была значительно развита и углублена композитором. Написанная Глинкой дополнительно, для А. Я. Петровой-Воробьевой, сцена Вани у ворот монастыря непосредственно связывает этот образ с главной идеей — идеей героического подвига.

russischen Opernbühne, auf die Intonationsstruktur der alltäglichen Liedromanze. Hier ist eine lebendige Verbindung mit dem lyrischen Gesangsstil Warlamows, mit den Opernarien Werstowskis und, um einen Vergleich aus dem Bereich der Malerei heranzuziehen, mit den rührenden Typen russischer Bauern in den Genrebildern von Wenezianow und Tropinin zu spüren.

Andererseits kann man in diesem „Gruppenporträt“ auch den unzweifelhaften Einfluss des italienischen Belcanto-Stils feststellen, der in den Geist des russischen Liedes transformiert wurde. Glinka nutzt mit technischer Perfektion und virtuoser Brillanz die Ausdrucksmöglichkeiten der einzelnen Stimmen: Leichtigkeit und Beweglichkeit in der Sopranstimme, eine breite Kantilene und der reiche Klang des tiefen Brustregisters in der Altstimme, ein klingendes oberes Register im dramatischen Tenor, verstärkt durch die Techniken der *attacca*, *non forza*. Der Komponist selbst sprach vom bewussten Einsatz von Belcanto-Techniken, als er sein Werk in späteren Jahren bewertete. Aber alle diese Mittel stehen in strikter Harmonie mit der Intonationsstruktur der russischen Melodie: es genügt, an die anrührende „Antonidas Romanze“ zu erinnern, die direkt aus den Intonationen der russischen Volksklagen erwächst.

Eine besondere Rolle in der Oper kommt Wanja, dem geistigen Erben Sussanins, zu. Die Rolle des Wanja, die zunächst nur lyrisch konzipiert war, wurde später vom Komponisten wesentlich weiterentwickelt und vertieft. Die von Glinka zusätzlich für A. J. Petrowa-Worobjewa geschriebene Szene von Wanja an den Toren des Klosters verbindet dieses Bild direkt mit der Hauptidee - der Idee einer Heldentat.

Духовное родство юного героя с главным персонажем — Сусаниным— подчеркнуто также и в общей драматургической концепции эпилога. В центр всей этой монументальной композиции, состоящей из двух картин, Глинка намеренно ввел небольшой ансамбль траурного характера — реквием памяти героя. Как скорбный плач звучит здесь широкий запев в партии контральто: «Ах, не мне бедному, ветру буйному», перекликающийся с медленным вступлением к увертюре. Задушевному лиризму этой сцены, написанной на поэтический текст Жуковского, особенно ярко контрастирует следующий за ним гимн народного ликования («Смерть... Сусанина высказывается сиротой в эпилоге», — подчеркивает Глинка в «Записках») (85, 275) ¹⁸.

¹⁸ Прямым нарушением авторского замысла является неоправданное купирование этого ансамбля в современных постановках.

Замечательна и музыкальная форма терцета, полностью обусловленная жанром протяжной песни. Ведущая мелодия контральто лишь слегка оттеняется сопутствующими подголосками других голосов— сопрано и тенора. Как и в других случаях, принципы музыкальной формы находятся у Глинки в строгой зависимости от ситуации, от общей характеристики каждого действующего лица. Всегда тяготеющий к законченной, стройной архитектонике, он использует сложившиеся классические оперные формы с редким разнообразием. Здесь и большие арии контрастного строения (каватина и рондо Антонида, ария Вани, ария Собинина в IV действии), и простые строфические песенно-романсные формы (песня Вани, романс

Die geistige Verwandtschaft zwischen dem jungen Helden und der Hauptfigur Sussanin wird auch in der dramaturgischen Gesamtkonzeption des Epilogs hervorgehoben. In die Mitte dieser monumentalen Komposition, die aus zwei Gemälden besteht, hat Glinka bewusst ein kleines Ensemble trauernder Natur gestellt - ein Requiem zum Gedenken an den Helden. Der breite Chor in der Altstimme klingt wie ein wehmütiges Klagelied: „Ach, nicht zu mir armer, stürmischer Wind“, ein Echo auf die langsame Einleitung der Ouvertüre. Die herzliche Lyrik dieser Szene, die auf einen poetischen Text von Schukowski geschrieben wurde, wird durch die darauf folgende Hymne des nationalen Jubels besonders lebhaft kontrastiert („Der Tod... Sussanins wird durch das Waisenkind ausgedrückt“, - betont Glinka in seinen „Notizen“) (85, 275) ¹⁸.

¹⁸ Die ungerechtfertigte Kürzung dieses Ensembles in modernen Inszenierungen stellt einen direkten Verstoß gegen die Intention des Autors dar.

Bemerkenswert ist auch die musikalische Form des Terzetts, die ganz von der Gattung des langen Liedes bestimmt wird. Die führende Melodie der Altstimme wird durch die begleitenden Echos der anderen Stimmen - Sopran und Tenor - nur leicht abgeschattet. Wie auch in anderen Fällen sind Glinkas Prinzipien der musikalischen Form streng von der Situation und der allgemeinen Charakterisierung der einzelnen Akteure abhängig. Da er stets zu einer vollständigen, schlanken Architektur tendiert, verwendet er die etablierten klassischen Opernformen mit seltener Vielfalt. Dazu gehören große Arien von kontrastreicher Struktur (Antonidas Kavatine und Rondo, Wanjas Arie und Sobinins Arie im IV. Akt), einfache strophische Lied-Romanze-Formen (Wanjas Lied, Antonidas Romanze),

Антониды), и небольшие ариозо (прощание Сусанина с дочерью), и развернутые напевно-декламационные монологи (сцена в лесу). Динамика сквозных, свободно развивающихся сцен естественно связана с центральным образом Сусанина: именно в таких действенных эпизодах наиболее ярко проявляется господствующее в опере трагедийное, драматическое начало.

Широкому развитию русских народных образов противопоставлена более обобщенная характеристика польских сцен. Музыкальный тематизм сил контрадействия строится на остро ритмованных интонациях польского танца. Преобладающим в русской музыке двудольным размерам контрастируют трехдольные, плавному движению — своенравно-капризное, с обилием синкопированных и пунктирных ритмов, умеренным темпам — быстрые. Уже на первых представлениях «Сусанина» этот драматургический прием был по достоинству оценен современниками. «Он счастливо умел слить в своем творении две славянские музыки, — писал Гоголь, — слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки» (94, 184).

Во II действии экспозиция польской сферы целиком переносится в план хореографической образности. Отсутствуют приемы индивидуализации, выделения отдельных фигур. Образ надменных завоевателей передан симфоническими средствами и передан с изумительным артистизмом. Композитор намеренно

kleine Ariosos (Sussanins Abschied von seiner Tochter) und ausgedehnte Gesangs-Deklamations-Monologe (die Szene im Wald). Die Dynamik der durchkomponierten, sich frei entwickelnden Szenen ist auf natürliche Weise mit dem zentralen Bild Sussanins verbunden: In solchen Handlungsepisoden kommt der in der Oper vorherrschende tragische und dramatische Ansatz am deutlichsten zum Ausdruck.

Der breiten Entfaltung der russischen Volksbilder steht eine allgemeinere Charakterisierung der polnischen Szenen gegenüber. Die musikalische Thematisierung der Gegenkräfte basiert auf den scharf rhythmisierten Intonationen des polnischen Tanzes. Die in der russischen Musik vorherrschenden zweistimmigen Größen werden durch dreistimmige kontrastiert, die gleichmäßige Bewegung ist freilaufend und kapriziös, mit einer Fülle von synkopierten und punktierten Rhythmen, und die gemäßigten Tempi werden durch schnelle kontrastiert. Schon bei den ersten Aufführungen von „Sussanin“ wurde diese dramaturgische Technik von den Zeitgenossen geschätzt. „Es ist ihm glücklich gelungen, in seiner Schöpfung zwei slawische Musikelemente zu verschmelzen“, schrieb Gogol, „man hört, wo der Russe spricht und wo der Pole: der eine atmet das herzhaftes Motiv des russischen Liedes, der andere das rücksichtslose Motiv der polnischen Mazurka“ (94, 184).

Im zweiten Akt wird die Exposition der polnischen Sphäre vollständig auf die choreografische Bildsprache übertragen. Es gibt keine Techniken der Individualisierung oder der Heraushebung einzelner Figuren. Das Bild der arroganten Eroberer wird mit symphonischen Mitteln dargestellt und mit wunderbarer Kunstfertigkeit vermittelt. Der Komponist typisiert

типизирует самые яркие, эффектные черты аристократических польских танцев, намеренно подчеркивает присущий им рыцарственный блестящий колорит. Во всем великолепии разворачивается здесь и горделивая поступь полонеза, и прихотливый полет мазурки, и стремительный бег краковяка. Особая атмосфера праздничной приподнятости создается благодаря мастерской оркестровке, обилию тембровых контрастов, включению яркого тембра медных (сценический оркестр). Пышно-торжественным темам противопоставлены женственно-грациозные, массивным оркестровым тутти — пленительные сольные эпизоды у деревянных духовых.

Характерен и общий драматургический замысел. Являясь безупречной в хореографическом отношении, музыка II действия ни в коей мере не выполняет функцию традиционного оперного дивертисмента: она подчинена единой линии симфонического развития. Блестящая сюита танцев перерастает в напряженный, динамичный финал; «опрометчивые» темы мазурки подвергаются активной полифонической и мотивной разработке, образуя живую, изменчивую ткань. Важное значение в этой картине смятения и тревоги приобретает характерный мотив с дроблением сильной доли (пример 92).

В дальнейшем мысль Глинки «противопоставить русской музыке польскую» проявляет себя все более активно. Контраст двух национальных сфер служит основой главнейших, узловых «сцен столкновения» в III и IV действиях (№ 13 и 21 оперной партитуры), причем в отдельных случаях темы не только сопоставляются, но и

bewusst die markantesten und spektakulärsten Züge der aristokratischen polnischen Tänze und betont bewusst das ritterliche und brillante Kolorit, das ihnen innewohnt. Der stolze Schritt der Polonaise, der launische Flug der Mazurka und der rasante Lauf des Krakowiak entfalten sich hier in ihrer ganzen Pracht. Durch die meisterhafte Orchestrierung, den Reichtum an Klangfarbenkontrasten und die Einbeziehung der hellen Klangfarben der Blechbläser (Bühnenorchester) wird eine besondere Atmosphäre festlicher Beschwingtheit geschaffen. Üppige und feierliche Themen werden mit femininen und anmutigen Themen kontrastiert, während die massiven Orchestertutti mit fesselnden Soloepisoden der Holzbläser kontrastiert werden.

Charakteristisch ist auch das dramaturgische Gesamtkonzept. Da die Musik des II. Aktes choreographisch einwandfrei ist, erfüllt sie keineswegs die Funktion eines traditionellen Operndivertissements: sie ist einer einzigen symphonischen Entwicklungslinie untergeordnet. Die brillante Tanzsuite entwickelt sich zu einem spannungsgeladenen, dynamischen Finale; die „waghalsigen“ Themen der Mazurka werden einer aktiven polyphonen und motivischen Entwicklung unterzogen und bilden ein lebendiges, sich wandelndes Gewebe. In dieser Szene der Verwirrung und Unruhe spielt das charakteristische Motiv der Zerlegung des starken Taktschlags eine wichtige Rolle (Beispiel 92).

Glinkas Idee, „russische Musik mit polnischer Musik zu kontrastieren“, wird in der Zukunft immer aktiver. Der Kontrast zwischen den beiden nationalen Sphären dient als Grundlage für die wichtigsten, kniffligen „Kampfszenen“ in den Akten III und IV (Nr. 13 und 21 der Opernpartitur), und in einigen Fällen werden die Themen nicht nur nebeneinander gestellt, sondern

взаимодействуют в контрастно-полифонических сочетаниях.

Сквозное проведение польских тем получает свое завершение в последней картине IV действия. Драматическая трактовка темы мазурки в начале этой сцены создает образ оцепенения; интонации мазурки преобразованы путем их хроматизации и введения экспрессивной гармонии уменьшенного септаккорда (пример 93).

Тревожно и грозно звучит новая польская тема, появляющаяся в конце этой картины, перед финальной сценой Сусанина с поляками (пример 94). В низком регистре оркестра, у фаготов и тромбонов, она приобретает зловещую, мрачную окраску (впервые эта тема проходит еще в увертюре).

Все эти приемы трансформации польских тем ярко подчеркивают и выявляют драматургический замысел Глинки: в постепенном омрачении, «убывании» польского тематизма изживает себя линия контрдействия.

В последний раз тема мазурки (вернее, отдельные ее мотивы — «осколки») звучит в симфоническом антракте перед эпилогом¹⁹.

¹⁹ В первоначальном варианте оперы этот антракт представлял собой программную симфоническую картину связующего характера: музыка антракта, основанная на материале увертюры и финала III действия, при закрытом занавесе изображала схватку Собинина и его товарищей с врагами (см.: 212, 36—39).

Здесь она стремительно пролетает как вихрь, чтобы затем уступить место величественной распевной теме интродукции.

interagieren auch in kontrastierenden polyphonen Kombinationen.

Die überschneidende Behandlung polnischer Themen wird im letzten Satz des IV. Aktes abgeschlossen. Die dramatische Behandlung des Mazurka-Themas zu Beginn dieser Szene schafft ein Bild der Erstarrung; die Intonationen der Mazurka werden durch Chromatisierung und Einführung der ausdrucksstarken Harmonie eines verminderten Septakkords verändert (Beispiel 93).

Das neue polnische Thema, das am Ende dieses Bildes, vor Sussanins Schlusszene mit den Polen (Beispiel 94), erscheint, klingt alarmierend und bedrohlich. In der tiefen Lage des Orchesters, mit Fagotten und Posaunen, nimmt es eine unheilvolle, düstere Färbung an (dieses Thema erscheint erstmals in der Ouvertüre).

All diese Techniken der Transformation polnischer Themen unterstreichen und offenbaren anschaulich Glinkas dramaturgische Absicht: in der allmählichen Verfinsterung und dem „Abklingen“ der polnischen Thematik wird die Linie der Gegenaktion lebendig.

Zum letzten Mal erklingt das Mazurka-Thema (oder besser gesagt, einige seiner Motive – „Fragmente“) in der symphonischen Pause vor dem Epilog¹⁹.

¹⁹ In der Urfassung der Oper war diese Pause ein programmatisch-symphonisches Bild mit verbindendem Charakter: die Pausenmusik, basierend auf Material aus der Ouvertüre und dem Finale des III. Aktes, stellte den Kampf zwischen Sobinin und seinen Kameraden und ihren Feinden bei geschlossenem Vorhang dar (siehe: 212, 36-39).

Hier fliegt es wie ein Wirbelwind vorbei, um dem majestätischen Gesangsmotiv der Einleitung Platz zu machen.

Низкие струнные выразительно интонируют минорный вариант темы народного хора, постепенно перерастающей в образ торжества. Могучее тутти оркестра, утверждающее в конце антракта светлую тональность ми мажор, непосредственно сопоставляется с первым проведением темы «Славься», звучащей у хора в до-мажорной окраске. Эта типично глинкинская светлая, большепетрцовая гармоническая последовательность сразу же вводит слушателя в строй заключительной сцены ликования. Одновременно создается и тематическая арка, объединяющая всю оперную композицию, — прием, усиленный Глинкой впоследствии в «Руслане» и характерный для его симфонического метода в целом. Идея симфонизации оперной формы в двух его операх получила законченное воплощение.

В «Сусанине» композитор проявил себя как великий художник-новатор, определивший самостоятельный путь развития русского музыкального театра. Однако новаторские принципы драматургии в этой первой классической опере не были результатом какой-либо специальной теоретической концепции. Глинка не имел в виду осознанных целей оперной реформы. Его композиционные методы возникли естественно, органично — как итог лучших стремлений русской музыки предшествующего времени, как результат мудрого претворения общеевропейских классических традиций на русской почве. Возвысив жанр исторической оперы до уровня народной трагедии, он выразил ведущую идею своего времени — идею нерасторжимого единства личной и общенародной судьбы.

Вторая опера Глинки — высшее проявление его гения, вершина его творческого пути. Значение ее в

Die tiefen Streicher intonieren ausdrucksvoll eine Moll-Version des Volkschorthemas, das sich allmählich zu einem Bild des Triumphs entwickelt. Das mächtige Tutti des Orchesters, das am Ende der Pause die leichte Tonalität von E-Dur etabliert, wird direkt mit dem ersten Satz des Themas „Ruhm“ konfrontiert, das vom Chor in C-Dur erklingt. Diese typisch Glinka'sche leichte, großtönige harmonische Sequenz führt den Hörer sofort in die Struktur der finalen Jubelszene ein. Gleichzeitig entsteht ein thematischer Bogen, der die gesamte Opernkomposition zusammenhält - eine Technik, die Glinka später in „Ruslan“ noch intensiviert und die für seine gesamte symphonische Methode charakteristisch ist. Die Idee, die Opernform zu symphonisieren, wurde in seinen beiden Opern vollständig verwirklicht.

Mit „Sussanin“ erwies sich der Komponist als großer innovativer Künstler, der einen eigenständigen Weg für die Entwicklung des russischen Musiktheaters vorgab. Die innovativen Prinzipien der Dramaturgie dieser ersten klassischen Oper waren jedoch nicht das Ergebnis eines speziellen theoretischen Konzepts. Glinka hatte keine bewussten Ziele der Opernreform vor Augen. Seine kompositorischen Methoden entwickelten sich auf natürliche, organische Weise - als Ergebnis der besten Bestrebungen der russischen Musik der vorangegangenen Zeit, als Resultat der klugen Übersetzung paneuropäischer klassischer Traditionen auf russischen Boden. Indem er die Gattung der historischen Oper auf die Ebene der Volkstragödie erhob, brachte er die Leitidee seiner Zeit zum Ausdruck - die Idee der unauflöslichen Einheit von persönlichem und nationalem Schicksal.

Glinkas zweite Oper ist die höchste Manifestation seines Genies, der Höhepunkt seines kreativen Weges.

известной мере универсально. Родившаяся в пору мощного подъема русской литературы и вдохновленная творчеством Пушкина, она открыла для русской музыки доступ к самым глубоким, значительным концепциям, до которых прежде не поднималась музыкальная мысль. Наиболее очевидно ее воздействие, естественно, проявилось в оперном жанре. Нет надобности напоминать о многочисленных потомках «Руслана», обогативших русское и мировое искусство на оперной сцене, о великих созданиях Бородина и Римского-Корсакова, продолживших глинкинскую линию в новых исторических условиях конца XIX — начала XX века. Но даже и далеко за пределами сказочно-эпической оперы влияние «русланизма» сказалось во всей полноте. К «Руслану» восходят и многообразные типы русского эпического симфонизма, и эпические образы камерной инструментальной музыки, и даже некоторые жанры вокально-камерного творчества, наиболее ярко представленные в романсах Бородина. Создав сию оперу, Глинка, по существу, заложил основы целого направления в русской музыке. Смысл этого направления коренится в той же руководящей идее народности, которую он по-новому поставил в «Руслане».

Время создания этой оперы ознаменовалось повышенным интересом к древнейшим основам народного творчества, к истокам народного мировоззрения и народной художественной мысли. Записывались ранние образцы русского музыкально-поэтического фольклора: былины, обрядовые песни, духовные стихи. Всеобщее внимание, и прежде всего зоркий взгляд Пушкина, привлекли труды собирателя-энтузиаста П. В. Киреевского. В 1836—1837 годах

Ihre Bedeutung ist in gewisser Weise universell. Sie entstand in der Zeit des mächtigen Aufschwungs der russischen Literatur und wurde durch das Werk Puschkins inspiriert. Sie eröffnete der russischen Musik den Zugang zu den tiefsten und bedeutendsten Konzepten, zu denen das musikalische Denken bis dahin nicht vorgedrungen war. Ihr Einfluss war natürlich am deutlichsten in der Gattung der Oper. Es erübrigt sich, an die zahlreichen Nachkommen „Ruslans“ zu erinnern, die die russische und die Weltkunst auf der Opernbühne bereichert haben, an die großen Schöpfungen von Borodin und Rimski-Korsakow, die die Glinka-Linie unter den neuen historischen Bedingungen des späten 19. - frühen 20. Jahrhunderts fortführten. Aber auch weit über die märchenhaft-epische Oper hinaus war der Einfluss des „Ruslanismus“ in seiner Gesamtheit zu spüren. „Ruslan“ ist die Quelle für viele verschiedene Arten der russischen epischen Symphonik, für epische Bilder der Instrumentalkammermusik und sogar für einige Gattungen der Vokal- und Kammermusik, die in Borodins Romanzen am lebhaftesten vertreten sind. Mit dieser Oper legte Glinka im Wesentlichen den Grundstein für eine ganze Richtung in der russischen Musik. Die Bedeutung dieser Richtung ist in der gleichen Leitidee der Nationalität verwurzelt, die er in „Ruslan“ neu definiert hat.

Die Zeit der Entstehung dieser Oper war geprägt von einem verstärkten Interesse an den ältesten Grundlagen der Volkskunst, an den Ursprüngen der volkstümlichen Weltanschauung und des künstlerischen Volksgedankens. Es wurden frühe Beispiele der russischen musikalischen und poetischen Folklore aufgezeichnet: Helden, rituelle Lieder und geistliche Gedichte. Die Werke des begeisterten Sammlers P. W. Kirejewski erregten die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit und vor allem die des scharfen Auges von Puschkin. In den

вышел фундаментальный труд этнографа И. П. Сахарова «Сказания русского народа», в котором автор впервые ввел в литературу термин «былина». Впервые с научных позиций исследователи подходят к проблеме эпоса как выражения народного сознания, как формирующего начала народной этики и эстетики. Особое внимание этой проблеме уделил Белинский. В цитированном выше труде «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) он подчеркивал первозданность и всеохватность эпоса, его неразрывную связь с народной жизнью.

Идея создания сказочно-эпической оперы была, таким образом, навеяна всей атмосферой времени. Непосредственным же толчком послужила поэма Пушкина, которую Глинка несомненно знал с юных лет. Своими замыслами он поделился с самим поэтом. Беседа с Пушкиным состоялась в последние дни 1836 или в самом начале 1837 года на одном из вечеров у Жуковского. Это была, по-видимому, последняя встреча поэта и композитора, последнее завещание, которое оставил всей русской музыке великий автор поэмы. Знаменательны слова Пушкина, переданные нам Глинкой в «Записках»: «Говоря о поэме своей „Руслан и Людмила“, сказал, что он бы многое переделал» (85, 282). Действительно, в последнюю, завершающую пору своего творческого пути, после создания поздних сказок, поэт мог по-новому взглянуть на свой юношеский труд, и сама идея музыкального прочтения «Руслана» не могла не заинтересовать его.

Но путь к осуществлению оперного замысла оказался долгим и сложным. Лишенный поддержки Пушкина, на

Jahren 1836-1837 erschien das grundlegende Werk des Ethnographen I. P. Sacharow „Erzählungen des russischen Volkes“, in dem der Autor zum ersten Mal den Begriff „Held“ in die Literatur einführte. Zum ersten Mal näherten sich die Forscher dem Problem des Epos als Ausdruck des Volksbewusstseins, als prägender Anfang der Volksethik und -ästhetik von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus. Belinski widmet diesem Problem besondere Aufmerksamkeit. In dem oben zitierten Werk „Einteilung der Poesie in Gattungen und Arten“ (1841) betonte er die Ursprünglichkeit und Ganzheitlichkeit des Epos, seine untrennbare Verbindung mit dem Volksleben.

Die Idee, eine märchenhafte epische Oper zu schaffen, wurde also von der gesamten Atmosphäre der damaligen Zeit inspiriert. Der unmittelbare Anstoß war das Gedicht von Puschkin, das Glinka zweifellos von klein auf kannte. Er teilte seine Ideen mit dem Dichter selbst. Das Gespräch mit Puschkin fand in den letzten Tagen des Jahres 1836 oder ganz am Anfang des Jahres 1837 an einem der Abende bei Schukowski statt. Es war offenbar die letzte Begegnung zwischen dem Dichter und dem Komponisten, das letzte Testament, das der große Autor des Gedichts der gesamten russischen Musik hinterließ. Bezeichnend sind die Worte Puschkins, die uns Glinka in seinen Notizen überliefert hat: „Als er von seinem Gedicht „Ruslan und Ljudmila“ sprach, sagte er, dass er sehr viel umgeschrieben hätte“ (85, 282). In der Tat konnte der Dichter in der letzten Periode seines Schaffens, nach der Entstehung der späten Märchen, einen neuen Blick auf sein Jugendwerk werfen, und die Idee einer musikalischen Lesung von „Ruslan“ konnte ihn nur interessieren.

Doch der Weg zur Verwirklichung der Opernidee erwies sich als lang und schwierig. Ohne die Unterstützung

которую он рассчитывал, Глинка должен был сам создавать тот сценарий и план, который соответствовал бы его музыкальным представлениям, его творческому видению сюжета. Как это было и прежде, в процессе сочинения «Ивана Сусанина», музыка опережала слова. Осенью 1837 года в воображении композитора уже сложился план оперы, возникли музыкальные темы, характеризующие Людмилу, Руслана, Ратмира. Однако вопрос о предполагаемом либреттисте затянулся надолго. Один из современников Глинки, писатель Н. А. Полевой, писал Верстовскому. в начале 1838 года: «С Глинкой я познакомился... Теперь занимает его „Руслан и Людмила“. Опера почти закончена, а текста еще нет. Странный способ писать! Я слышал многие отрывки» (цит. по: 152, 154).

В поисках либреттиста композитор остановил наконец свой взгляд на В. Ф. Ширкове — поэте-любителе, которому поручил «для пробы» написать текст каватины Гориславы. Опыт удовлетворил Глинку, и с тех пор Ширков сделался основным либреттистом «Руслана», всецело подчинив себя воле композитора. Глинка подробно разъяснял ему характер и структуру каждого номера, давал соответствующие метроритмические схемы предполагаемых стихов. Как и в либретто «Сусанина», он многое исправлял и вписывал своей рукой. В процессе сочинения текст оперы постепенно совершенствовался: отпадали второстепенные эпизоды, уточнялась форма, выстраивалась архитектурника монументального здания. В 1838 году, сначала в Петербурге, а затем во время поездки на Украину, значительная часть оперы была уже написана. Но только через два года, находясь в родном Новоспасском, Глинка пришел

Puschkins, mit der er gerechnet hatte, musste Glinka das Drehbuch und den Plan, der seinen musikalischen Vorstellungen und seiner kreativen Vision der Handlung entsprach, selbst erstellen. Wie schon zuvor überholte die Musik auch bei der Komposition von „Iwan Sussanin“ den Text. Im Herbst 1837 hatte die Phantasie des Komponisten bereits einen Plan für die Oper geformt, und musikalische Themen zur Beschreibung von Ljudmila, Ruslan und Ratmir waren entstanden. Die Frage nach dem vorgesehenen Librettisten zog sich jedoch lange hin. Einer von Glinkas Zeitgenossen, der Schriftsteller N. A. Polewoi, schrieb Anfang 1838 an Werstowski: „Ich habe Glinka kennengelernt... Jetzt ist er mit „Ruslan und Ljudmila“ beschäftigt. Die Oper ist fast fertig, aber es gibt noch keinen Text. Seltsame Art zu schreiben! Ich habe viele Auszüge gehört“ (zitiert in: 152, 154).

Auf der Suche nach einem Librettisten entschied sich der Komponist schließlich für den Amateurdichter F. Schirkow, den er „zur Probe“ mit dem Text der Kavatine von Gorislawa beauftragte. Diese Erfahrung befriedigte Glinka, und von da an wurde Schirkow zum Hauptlibrettisten von „Ruslan“ und unterwarf sich ganz dem Willen des Komponisten. Glinka erläuterte ihm detailliert den Charakter und die Struktur jeder Nummer und gab ihm die entsprechenden metrischen Schemata für die zu erwartenden Verse vor. Wie im Libretto von „Sussanin“ korrigierte und beschriftete er vieles mit seiner eigenen Hand. Im Laufe der Komposition wurde der Text der Oper allmählich verbessert: kleinere Episoden wurden gestrichen, die Form wurde verfeinert und die Architektur des monumentalen Gebäudes wurde ausgebaut. Im Jahr 1838, zunächst in St. Petersburg und dann während einer Reise in die Ukraine, war ein wesentlicher Teil der Oper bereits geschrieben. Aber erst zwei Jahre

наконец к решению всей композиции: созданы были монументальная интродукция и светлый, торжественный финал. Тогда же, осенью 1840 года, написана была полностью ария Руслана, намеченная ранее лишь в эскизном наброске быстрой части — Allegro. Утвердив эти три «опорные точки» оперы — зачин, центр и концовку, — Глинка мог считать свою задачу выполненной. Оставалось, говоря его словами, «дорисовывать» отдельные сцены, многое совершенствовать и отделять, многое дополнять.

Весной 1842 года опера была принята к постановке. Начались совещания с известным художником-декоратором А. А. Роллером и с балетмейстером А. Титюсом, а затем репетиции в Большом театре, во время которых Глинка «прямо на оркестр» написал увертюру «Руслана». Уже задолго до премьеры он был встревожен многими обстоятельствами, предрешившими неудачную постановку оперы. Объем грандиозной партитуры явно не укладывался в общепринятые рамки, оперу нещадно урезывали, выбрасывая из нее лучшие места. Вокруг «Руслана» плелись закулисные интриги, инспирированные Булгариным; некоторые артисты высказывали недовольство по поводу слишком трудных и «малоэффективных» оперных партий. С немалой долей зависти отзывались о Глинке его прежние друзья — светские любители музыки, не исключая Михаила Виельгорского. С ревнивым чувством Виельгорский пытался «исправлять» многочисленными купюрами «неудачную» оперу Глинки. Все это привело к тому, что «Руслан» предстал перед зрителями в сильно искаженном и сокращенном виде и в

спäter, in seiner Heimatstadt Nowospasskoje, fand Glinka eine Lösung für die gesamte Komposition: eine monumentale Einleitung und ein leichtes, feierliches Finale wurden geschaffen. Zur gleichen Zeit, im Herbst 1840, wurde Ruslans Arie, die zuvor nur in einer Skizze des schnellen Satzes, dem Allegro, angedeutet war, vollständig geschrieben. Nachdem diese drei „Ankerpunkte“ der Oper - der Anfang, die Mitte und der Schluss - festgelegt waren, konnte Glinka seine Aufgabe als erfüllt betrachten. Es blieb, in seinen Worten, einzelne Szenen zu „vollenden“, vieles zu verbessern und zu vollenden und vieles hinzuzufügen.

Im Frühjahr 1842 wurde die Oper zur Aufführung angenommen. Es begannen Besprechungen mit dem berühmten Bühnenbildner A. A. Roller und dem Ballettmeister A. Titus, gefolgt von Proben im Bolschoi-Theater, während derer Glinka die „Ruslan“-Ouvertüre „direkt für das Orchester“ schrieb. Schon lange vor der Uraufführung war er über viele Umstände beunruhigt, die den Misserfolg der Oper vorbestimmten. Der Umfang der grandiosen Partitur passte eindeutig nicht in den allgemein akzeptierten Rahmen, und die Oper wurde gnadenlos gekürzt, wobei die besten Teile herausfielen. Um „Ruslan“ rankten sich Intrigen hinter den Kulissen, die von Bulgarin inspiriert waren, und einige Künstler äußerten ihre Unzufriedenheit über zu schwierige und „unwirksame“ Teile der Oper. Glinkas frühere Freunde - weltliche Musikliebhaber, Michail Wielgorski nicht ausgenommen - sprachen mit einer nicht geringen Portion Neid von ihm. Eifersüchtig versuchte Wielgorski, Glinkas „erfolglose“ Oper mit zahlreichen Kürzungen zu „korrigieren“. All dies führte dazu, dass „Ruslan“ in einer stark entstellten und gekürzten Form und in einer bei weitem nicht perfekten Aufführung vor das Publikum trat.

исполнении, весьма далеко от совершенства.

Премьера оперы состоялась 27 ноября 1842 года. Дирижировал К. Ф. Альбрехт, занявший после смерти К. А. Давоса пост главного дирижера. Среди исполнителей могли удовлетворить Глинку только О. А. Петров (Руслан) и Л. И. Леонов (Финн). Лучшая артистка труппы А. Я. Петрова-Воробьева перед спектаклем заболела, и партия Ратмира была робко и бесцветно исполнена ее однофамилицей, неопытной воспитанницей театральной школы Петровой 2-й.

Исторический спектакль — первая постановка «Руслана» — открыл собой нелегкий путь сценической жизни оперы. Одновременно с ней зародилась и жаркая полемика об опере Глинки, затянувшаяся на долгие годы. Первые рецензенты «Руслана и Людмилы» — Одоевский и Сенковский — в целом сходились в своей восторженной оценке нового творения Глинки. Подчеркивая русский характер этой «оперы-сказки», они считали ее естественным продолжением «Ивана Сусанина», «второй отраслью» национального направления, уже утвержденного Глинкой.

Однако понятие эпичности, равно как и самый термин «эпическая опера», пока еще ими не выдвигались. Новаторство Глинки в «Руслане» в этом аспекте было осознано несколько позже, в классический период развития русской критики. С особой остротой вокруг этой проблемы столкнулись, как известно, мнения двух корифеев музыкознания — Серова и Стасова. Увлеченный теорией оперы-драмы, Серов в итоге своих размышлений пришел к решительному отрицанию эпического жанра в музыкальном театре как несценичного. «Чисто эпическое содержание оперы „Руслан“ другими словами выйдет:

Die Premiere der Oper fand am 27. November 1842 statt. Dirigent war K. F. Albrecht, der nach dem Tod von C. A. Dawos den Posten des Chefdirigenten übernommen hatte. Unter den Sängern konnte nur O. A. Petrow (Ruslan) und L. I. Leonow (Finn) Glinka zufriedenstellen. Die beste Sängerin der Truppe, A. J. Petrowa-Worobjewa, erkrankte vor der Vorstellung, und die Partie des Ratmir wurde zaghaf und farblos von ihrer Namensvetterin, der unerfahrenen Theaterschülerin Petrowa 2., gesungen.

Diese historische Aufführung - die erste Inszenierung von „Ruslan“ - eröffnete den schwierigen Weg des Bühnenlebens der Oper. Zugleich entstand eine heftige Polemik über Glinkas Oper, die viele Jahre andauerte. Die ersten Rezensenten von „Ruslan und Ljudmila“ - Odojewski und Senkowski - waren sich in ihrer enthusiastischen Beurteilung von Glinkas neuem Werk einig. Sie betonten den russischen Charakter dieser „Märchenoper“ und sahen in ihr eine natürliche Fortsetzung von „Iwan Susanin“, einen „zweiten Zweig“ der bereits von Glinka etablierten nationalen Richtung.

Das Konzept der Epik sowie der Begriff der „epischen Oper“ selbst wurden von ihnen jedoch noch nicht eingeführt. Glinkas Neuerung in „Ruslan“ in dieser Hinsicht wurde etwas später, in der klassischen Periode der russischen Kritik, realisiert. Es ist bekannt, dass die Meinungen der beiden Koryphäen der Musikwissenschaft, Serow und Stassow, bei diesem Problem mit besonderer Schärfe aufeinanderprallten. Fasziniert von der Theorie des Operndramas, kam Serow als Ergebnis seiner Überlegungen zu einer entschiedenen Ablehnung der epischen Gattung im Musiktheater als nicht-szenisch. „Der rein epische Inhalt der Oper „Ruslan“ wird mit anderen Worten hervortreten:

антидраматизм, „антисценичность“», — писал он в 1860 году (239, 1305), Сравнивая две оперы Глинки, он отдавал предпочтение «Ивану Сусанину»: «Первая опера Глинки есть то, чем опера должна быть, — есть драма в своем полном, глубоком, естественном организме, а „Руслан“ — не драма, не пьеса, следовательно, не опера, а случайно сложившаяся галерея музыкальных картин» (239, 1298).

Мнение Серова было со всей категоричностью оспорено двумя критиками, стоявшими в целом на резко противоположных позициях: преданным «классицистом» Ларошем и пламенным поборником Новой русской школы Стасовым. В блестящей работе молодого Лароша вторая опера Глинки впервые подверглась высокопрофессиональному теоретическому анализу в отношении ее образного строя, структуры и музыкального языка. При этом автор отдавал должное также и драматургическому мастерству Глинки, сравнивая его с великими мастерами прошлого — Глюком и Моцартом. Стасов же, подходя к «Руслану» с более общих эстетических позиций, видел в опере залог великого будущего русского искусства, правдивое воплощение русского национального эпоса. Знаменательной была стойкая борьба Стасова за сценическую жизнь «Руслана», против тех искажений и сокращений, которые нещадно коверкали великое творение Глинки («Мученица нашего времени», 1859). Горячую поддержку Стасов оказал Балакиреву, восстановившему партитуру «Руслана» и впервые исполнившему оперу полностью в Праге, в 1867 году.

Полемика о «Руслане», не угасавшая в течение многих десятилетий, лишней раз подтвердила значительность и

der Antidramatismus, der „Antiszenizität“, schrieb er 1860 (239, 1305) und favorisierte beim Vergleich zweier Opern von Glinka den „Iwan Sussanin“: „Glinkas erste Oper ist das, was Oper sein sollte - sie ist ein Drama in seinem vollen, tiefen, natürlichen Organismus, während „Ruslan“ kein Drama, kein Schauspiel, also keine Oper, sondern eine zufällige Galerie musikalischer Bilder ist“ (239, 1298).

Serows Meinung wurde von zwei Kritikern kategorisch in Frage gestellt, die in der Regel scharf gegensätzliche Positionen vertraten: der überzeugte „Klassizist“ Laroche und der glühende Verfechter der Neuen Russischen Schule, Stassow. In dem brillanten Werk des jungen Laroche wurde Glinkas zweite Oper zum ersten Mal einer hochprofessionellen theoretischen Analyse ihrer Bildsprache, Struktur und Musiksprache unterzogen. Der Autor würdigte auch die dramaturgischen Fähigkeiten Glinkas und verglich ihn mit den großen Meistern der Vergangenheit - Gluck und Mozart. Stassow hingegen, der sich „Ruslan“ von einem allgemeineren ästhetischen Standpunkt aus näherte, sah in der Oper ein Versprechen für die große Zukunft der russischen Kunst, eine wahre Verkörperung des russischen Nationalepos. Bezeichnend war Stassows unerschütterlicher Kampf für das Bühnenleben des „Ruslan“, gegen jene Entstellungen und Verkürzungen, die Glinkas große Schöpfung gnadenlos verdrehten („Märtyrer unserer Zeit“, 1859). Stassow unterstützte Balakirew, der die Partitur von „Ruslan“ wiederherstellte und die Oper 1867 in Prag zum ersten Mal in ihrer Gesamtheit aufführte.

Die seit Jahrzehnten andauernde Debatte um „Ruslan“ hat die Bedeutung und den Selbstwert von Glinkas Oper einmal mehr bestätigt. Zugleich

самоценность глинкинской оперы. Но и одновременно — нетрадиционность, многосоставность ее драматургии, оказавшейся чрезвычайно трудной для сценического воплощения.

Сложность драматургической природы «Руслана» коренилась прежде всего в особом, своеобразном отношении композитора к литературной основе оперы — поэме Пушкина. Руководствуясь словами поэта, Глинка «много переделал» в пушкинском тексте. Он избрал свой путь трактовки сюжета, углубив в нем народное одержание, усилив его эпические черты. Устранены в опере многие подробности странствований и приключений героя; исключена вся сюжетная линия, связанная с третьим соперником Руслана — витязем Рогдаем. Заново создан образ Гориславы (в первоначальном варианте либретто она носила имя Милолики)—подруги Ратмира, лишь бледной тенью промелькнувшей в поэме Пушкина. Нет и картины сражения киевлян с печенегами, которую автор ввел в последнюю песнь поэмы. Зато новыми красками засверкали образы Востока, у Пушкина намеченные эскизно. Широкий, поистине богатырский размах приобрели сцены в древнем Киеве, картины идеального мира славянской Руси. Образы, созданные юным поэтам, были широко развиты зрелищем композитором и объединены общим строем грандиозной оперы эпопеи, подчиненной законам повествовательного жанра, сложившимся принципам эпики.

И вместе с тем едва ли можно согласиться с категорическим суждением Стасова, говорившего о коренном переосмыслении

bestätigte sie aber auch die Unkonventionalität und Vielschichtigkeit ihrer Dramaturgie, die sich auf der Bühne nur schwer realisieren ließ.

Die dramaturgische Komplexität von „Ruslan“ wurzelte vor allem in der besonderen, eigentümlichen Beziehung des Komponisten zur literarischen Grundlage der Oper - Puschkins Gedicht. Getreu den Worten des Dichters „überarbeitete“ Glinka den Puschkinschen Text grundlegend. Er wählte seinen eigenen Weg der Interpretation des Sujets, indem er das volkstümliche Element vertiefte und seine epischen Züge verstärkte. Viele Details der Wanderungen und Abenteuer des Helden wurden in der Oper gestrichen; die gesamte Sujet-Linie, die mit dem dritten Rivalen Ruslans - dem Ritter Rogdai - verbunden ist, wurde ausgeschlossen. Das Bild von Gorislawa (im ersten Libretto-Entwurf trug sie den Namen Milolika) - der Freundin Ratmirs, die in Puschkins Gedicht nur als blasser Schatten auftaucht - wurde neu geschaffen. Es gibt auch keine Darstellung der Schlacht zwischen den Kiewern und den Petschenegen, die der Autor in den letzten Gesang des Gedichts eingefügt hat. Dafür erstrahlten die Bilder des Orients, die bei Puschkin nur skizzenhaft angedeutet waren, in neuen Farben. Die Szenen im alten Kiew, die Bilder der idealen Welt der slawischen Rus, erhielten einen breiten, wahrhaft heldenhaften Schwung. Die vom jungen Dichter geschaffenen Bilder wurden vom reifen Komponisten weiterentwickelt und durch den gemeinsamen Bau der grandiosen Opernepos vereint, die den Gesetzen des Erzählgenres und den etablierten Prinzipien der Epik unterworfen ist.

Und gleichzeitig kann man kaum dem kategorischen Urteil von Stassow zustimmen, der von der radikalen Neuinterpretation des Puschkin-Textes

пушкинского текста в опере Глинки: «Только оставив далеко в стороне Пушкина, почти позабыв о нем, мог Глинка совершить те чудеса искусства, которые осуществились в „Руслане и Людмиле“...» (262, 396). Такая точка зрения не может объяснить главного: что же заставило Глинку обратиться именно к этому, раннему произведению Пушкина, минуя многие его поздние сочинения, пройдя мимо его замечательных сказок? Что привлекло его в этом «труде незрелом»?

Думается, что главная причина выбора здесь кроется в особенностях психологического склада Глинки, в присутствии ему оптимистического восприятия жизни. У юного Пушкина эта полнота жизнеощущения выразилась особенно непосредственно, со всей открытостью молодого чувства. Как и в романсовом творчестве, Глинка душой эстетически тяготел к раннему Пушкину, к его светлому, неомраченному миру, его философскому культу солнца и разума.

Другая сторона пушкинской поэмы, отразившаяся в общей концепции оперы, — жанровая многоплановость широта и свобода построения, органичное совмещение лирики и, героики, фантастики и реальности. В умении оттенить различные стороны народной сказки — то простодушно-лукавой, то фантастичной, то эпически торжественной — проявился созревающий реализм юного Пушкина, созвучный восприятию Глинки. Работая над поэмой, он сразу почувствовал ее внутреннее богатство.

Отсюда возникает и множественная природа самой оперы, сочетающей в себе черты сказки, былины и лирической поэмы. Характерная для

in Glinkas Oper sprach: „Nur indem er Puschkin weit beiseite ließ, ihn fast vergaß, konnte Glinka die Wunder der Kunst vollbringen, die in „Ruslan und Ljudmila“ verwirklicht wurden...“ (262, 396). Diese Sichtweise kann den Hauptpunkt nicht erklären: was veranlasste Glinka, sich diesem sehr frühen Werk Puschkins zuzuwenden, wobei er viele seiner späteren Werke übergang und an seinen wunderbaren Märchen vorbeiging? Was hat ihn an diesem „unreifen Werk“ gereizt?

Es scheint, dass der Hauptgrund für diese Wahl in den Besonderheiten von Glinkas psychologischer Konstitution liegt, in seiner angeborenen optimistischen Wahrnehmung des Lebens. Der junge Puschkin drückte diese Wahrnehmung der Lebensfülle besonders direkt aus, mit der ganzen Offenheit eines jungen Gefühls. Wie in seinem romantischen Werk zog es Glinkas Seele ästhetisch zum frühen Puschkin, zu seiner hellen, ungetrübten Welt, zu seiner philosophischen Kultivierung von Sonne und Vernunft.

Ein weiterer Aspekt von Puschkins Dichtung, der sich in der Gesamtkonzeption der Oper widerspiegelt, ist die Vielseitigkeit des Genres, die Breite und Freiheit der Konstruktion, die organische Verbindung von Lyrik und Heldentum, Fantasie und Realität. In seiner Fähigkeit, die verschiedenen Aspekte eines Volksmärchens - ob einfältig und albern, ob phantastisch oder episch triumphierend - nuanciert herauszuarbeiten, zeigte sich der reife Realismus des jungen Puschkin, der mit Glinkas Wahrnehmung übereinstimmte. Bei der Arbeit an dem Gedicht spürte er sofort dessen inneren Reichtum.

Daher auch die Vielschichtigkeit der Oper selbst, die Merkmale eines Märchens, eines Heldenepos' und eines lyrischen Gedichts in sich vereint.

Глинки лирическая атмосфера действия многое определяет в его опере с господствующими здесь жанрами монолога, признания, размышления. На первой стадии работы над оперой поэма Пушкина живо пробудила в нем личностное, лирическое восприятие сказочной темы. словно из рога изобилия вылились у композитора пластичные, полные грации лирические темы Людмилы, Гориславы, Ратмира. Своеобразной исповедью, лирическим размышлением поэта прозвучала баллада Финна, написанная во время поездки на Украину. Вспоминаются мудрые слова Асафьева, называвшего оперу Глинки «лирической эпопеей жизнесозерцания великого музыканта».

Но за этим порывом вдохновения подспудно скрывалась главная мысль, с неумолимой логичностью направляя весь процесс сочинения. Лирическая стихия в итоге оказалась всего лишь одной из форм воплощения грандиозной былинной эпопеи — повествования о русских людях и русской земле. взяв за основу зачин и концовку пушкинской поэмы «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой», Глинка со всей ясностью установил у и, весь эпический строй своей оперы, близкой народному сказу.

Художественные принципы эпика ярко отобразились в композиционной структуре «Руслана». Типичный для Глинки принцип репризности, симметричной завершенности формы определяет конструкцию всей оперы в целом, отдельных ее действий и самостоятельных сцен. Целостность оперной формы создается прежде всего путем объединения всего грандиозного и адекватного связующей тематической аркой; опера открывается увертюрой, тематический материал которой повторен в финале заключительного

Glinkas charakteristische lyrische Handlungsatmosphäre bestimmt vieles in seiner Oper, wobei die Gattungen des Monologs, des Bekenntnisses und der Reflexion hier vorherrschen. In der ersten Phase der Arbeit an der Oper erweckte Puschkins Gedicht in ihm eine persönliche und lyrische Wahrnehmung des Märchenthemas. Die lyrischen Themen von Ljudmila, Gorislawa und Ratmir, die der Komponist plastisch und voller Anmut schuf, ergossen sich wie aus einem Füllhorn. Finns Ballade, geschrieben während einer Reise in die Ukraine, klang wie eine Art Beichte, eine lyrische Reflexion des Dichters. Man erinnert sich an die weisen Worte von Assafjew, der Glinkas Oper „ein lyrisches Epos der Lebensbetrachtung des großen Musikers“ nannte.

Doch hinter diesem Ausbruch von Inspiration lauerte die Hauptidee, die den gesamten Kompositionsprozess mit unerbittlicher Logik lenkte. Letztendlich erwies sich das lyrische Element nur als eine der Formen der Verkörperung des grandiosen Helden-Epos - einer Geschichte über das russische Volk und das russische Land. Auf der Grundlage des Anfangs und des Endes von Puschkins Gedicht Die Angelegenheiten vergangener Tage, die Erzählungen aus alten Tagen, legte Glinka die gesamte epische Struktur seiner Oper fest, die einem Volksmärchen nahe kommt.

Die künstlerischen Prinzipien der Epik spiegeln sich anschaulich in der kompositorischen Struktur von „Ruslan“ wider. Das für Glinka typische Prinzip der Reprise und der symmetrischen Geschlossenheit der Form bestimmt den Aufbau der Oper als Ganzes, ihrer einzelnen Akte und selbständigen Szenen. Die Geschlossenheit der Opernform wird in erster Linie dadurch hergestellt, dass das gesamte grandiose Werk durch einen zusammenhängenden thematischen Bogen verbunden wird; die Oper beginnt mit einer Ouvertüre, deren thematisches

V действия в той же тональности ре мажор.

Характерный для русской эпической традиции закон симметрии отразился и в общем сценическом замысле, Крайне, «славянские» акты оперы рисуют величественные картины Киевской Руси. Между ними разворачиваются контрастные сцены сказочных приключений героя в далеких краях, в царстве Наины и Черномора. Каждый из этих «волшебных» актов в свою очередь образует законченное целое. Обрамляющими моментами здесь служат темы вступительных антрактов: во втором действии — эпическая тема рассказа Головы, в третьем — мотив заклинания Финна, в четвертом — воинственный марш, рисующий шествие Руслана-победителя. Всюду этот прием зачина и концовки образно соответствует фольклорной традиции русской сказки.

Господствующий в драматургии «Руслана» принцип внутренней завершенности заметно отличает эту оперу от «Ивана Сусанина», где главные кульминации сосредоточены в свободно построенных сценах сквозного действия. В эпической опере Глинки роль таких сцен сравнительно невелика. К ним композитор прибегает в основном в финалах, как бы продвигающих действие вперед, к новым ситуациям, новым подвигам героя. Но даже и в них не нарушается замедленное течение былинного сказа, размеренный строй повествования. Всюду заметен принцип «эпического времени», выразительно сформулированный М. М. Бахтиным: «Эпическое прошлое абсолютно и завершено. Оно замкнуто как круг, и в нем все готово и закончено сполна. Ни для какой незавершенности, нерешенности, приблизительности нет места в эпическом мире» (32, 104).

Material im Finale des letzten V. Aktes in derselben Tonart D-Dur wiederholt wird.

Das Gesetz der Symmetrie, das für die russische epische Tradition charakteristisch ist, spiegelt sich auch im Bühnenbild wider: die extremen, „slawischen“ Akte der Oper malen majestätische Bilder der Kiewer Rus. Dazwischen gibt es kontrastierende Szenen mit den märchenhaften Abenteuern des Helden in fernen Ländern, im Reich von Naina und Tschernomor. Jeder dieser „magischen“ Akte bildet seinerseits ein vollständiges Ganzes. Die Themen der einleitenden Zwischenspiele dienen als Rahmen: im zweiten Akt das epische Thema der Geschichte des Oberhauptes, im dritten Akt das Motiv von Finns Beschwörung, im vierten Akt ein kriegerischer Marsch, der Ruslans Siegeszug darstellt. Diese Art des Beginns und des Endes entspricht durchweg der volkstümlichen Tradition des russischen Märchens.

Das in der Dramaturgie von „Ruslan“ vorherrschende Prinzip der inneren Geschlossenheit unterscheidet diese Oper deutlich von „Iwan Susyanin“, wo die wichtigsten Höhepunkte in frei konstruierten Szenen der Durchgangshandlung konzentriert sind. In Glinkas epischer Oper spielen solche Szenen nur eine vergleichsweise geringe Rolle. Der Komponist setzt sie vor allem im Finale ein, um die Handlung voranzutreiben und neue Situationen und neue Heldentaten zu schaffen. Aber auch in diesen Szenen werden der langsame Fluss der Helden-Erzählung und die gemessene Struktur der Erzählung nicht gestört. Das Prinzip der „epischen Zeit“, von M. M. Bachtin ausdrucksvoll formuliert, ist überall spürbar: „Die epische Vergangenheit ist absolut und vollständig. Sie ist geschlossen wie ein Kreis, und in ihr ist alles fertig und vollständig. In der epischen Welt ist kein Platz für irgendeine Unvollständigkeit,

Динамизация отдельных конструктивно законченных образов картин в опере достигается особыми средствами, и прежде всего — типичным для Глинки методом вариационных и вариантных преобразований. Блестяще овладев им в «Сусанине», он еще шире развернул в следующей опере свой дар «волшебных превращений» задуманной темы. По изумительному богатству варьирования, обилию сказочных картин, по-разному освещаемых чудесами гармонии, игрой оркестровых красок, музыка «Руслана» не знает себе равных. Наряду с вариациями строгого типа, с неизменной структурой темы и остиной мелодией, широко применяются в опере приемы свободного варьирования с полифоническим развитием тем, с активным преобразованием исходного образа.

Бысшего расцвета в «Руслане» достигает симфоническое мастерство композитора. Как и в «Сусанине», симфонизация оперной формы обусловлена последовательным проведением лейттем и сопоставлением двух сквозных линий—сил действия и контр-действия. Однако конфликт осуществлен здесь иначе: противоборствующие силы не столько сталкиваются, сколько, сопоставляются; напряженно-драматическое развитие заменяется принципом контраста. Такой прием сопоставления контрастных образных планов в дальнейшем станет основой русского эпического симфонизма (Бородин, Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов) и соответствующих жанров оперы-былины, сказки, легенды.

Ungelöstheit oder Annäherung“ (32, 104).

Die Dynamisierung einzelner strukturell geschlossener Bilder in der Oper wird durch besondere Mittel erreicht, vor allem durch die für Glinka typische Methode der Variation und Variantenverwandlung. Nachdem er sie in „Sussanin“ glänzend beherrschte, hat er in der folgenden Oper seine Gabe für „magische Verwandlungen“ des erdachten Themas noch weiter ausgebaut. Die Musik von „Ruslan“ sucht ihresgleichen, was den erstaunlichen Reichtum an Variationen und die Fülle an märchenhaften Bildern angeht, die durch die Wunder der Harmonie und das Spiel der Orchesterfarben auf vielfältige Weise beleuchtet werden. Neben Variationen eines strengen Typs mit einer unveränderlichen Themenstruktur und einer Ostinato-Melodie macht die Oper ausgiebig Gebrauch von freien Variationstechniken mit polyphoner Entwicklung der Themen und aktiver Umgestaltung des ursprünglichen Bildes.

In „Ruslan“ erreicht die symphonische Meisterschaft des Komponisten ihren Höhepunkt. Wie in „Sussanin“ ist die Symphonisierung der Opernform auf die Aufeinanderfolge der Leitmotive und die Gegenüberstellung der beiden sich kreuzenden Handlungs- und Gegenwirkungslinien zurückzuführen. Der Konflikt wird hier jedoch anders gestaltet: Die gegnerischen Kräfte prallen nicht so sehr aufeinander, sondern werden vielmehr gegenübergestellt; die spannungsreiche und dramatische Entwicklung wird durch das Prinzip des Kontrasts ersetzt. Dieses Verfahren der Gegenüberstellung kontrastierender Bildebenen wird später zur Grundlage der russischen epischen Symphonik (Borodin, Rimski-Korsakow, Glasunow, Ljadow) und der entsprechenden Genres der Oper, des Heldenepos, des Märchens und der Legende.

Основной образно-тематический комплекс всей композиции сосредоточен в увертюре «Руслана». С предельным лаконизмом она, передает оптимистическую идею оперы — победу богатырской силы над царством Черномора, над темными силами зла. Воплощенем светлого начала служат устойчивые разделы сонатной формы: экспозиция, реприза и заключительная часть коды. Контрастные образы фантастического мира отображены в наиболее динамичных разделах — разработке и коде. Вся увертюра разворачивается «на одном дыхании», без перемены темпа, без четко обозначенных цезур между разделами формы. Экспозиция, минуя заключительную партию, непосредственно переходит в разработку. Этим приемом преодолевается известная «сюитность», характерная для многих театральные увертюры того времени. Динамичности музыки способствует оригинальный тональный план сонатного allegro с типичными для Глинки терцовыми соотношениями главных тональностей и с максимальным тритоновым отдалением разработочного раздела от главного тонального центра (ре мажор — ля-бемоль мажор).

Русский характер богатырских образов ярко проявляется уже в начальной теме вступления — могучих аккордах плагального соотношения («Начинается и, оканчивается кулаком», — говорил о своей увертюре Глинка). Стремительно взвизывающаяся у скрипок «удалая» тема главной партии и плавная тема любви Руслана образуют единый комплекс светлых, мажорных, «солнечных» тем. Им противостоит зловещая фантастика Черноморова царства, символически переданная острыми ладогармоническими средствами: «аккорды оцепенения»

Der wichtigste figurative und thematische Komplex der gesamten Komposition ist in der Ouvertüre von „Ruslan“ zentriert. In äußerster Kürze vermittelt sie die optimistische Botschaft der Oper - den Sieg der Kraft des Helden über das Reich Tschernomor und die dunklen Mächte des Bösen. Die stabilen Abschnitte der Sonatenform - die Exposition, die Reprise und der letzte Abschnitt der Coda - dienen als Verkörperung des lichten Anfangs. Die kontrastierenden Bilder der fantastischen Welt werden in den dynamischsten Abschnitten - der Durchführung und der Coda - dargestellt. Die gesamte Ouvertüre entfaltet sich „in einem Atemzug“, ohne Tempowechsel und ohne klar definierte Zäsuren zwischen den Formteilen. Die Exposition geht, unter Umgehung des Schlussteils, direkt in die Durchführung über. Mit dieser Technik wird die bekannte „Suite“ überwunden, die für viele Theaterouvertüren der damaligen Zeit charakteristisch war. Die Dynamik der Musik wird durch den ursprünglichen Tonplan des Sonatenallegros mit den für Glinka typischen Terzverhältnissen der Haupttonarten und dem maximalen Tritonusabstand des Durchführungsteils vom tonalen Hauptzentrum (D-Dur - As-Dur) begünstigt.

Der russische Charakter der Helden-Bilder wird bereits im Eröffnungsthema - den mächtigen Akkorden der Plagalbeziehung („Es beginnt und endet mit einer Faust“, sagte Glinka über seine Ouvertüre) - anschaulich deutlich. Das „erfolgreiche“ Thema des Hauptteils und Ruslans sanftes Liebesthema, das von den Violinen heraufdrängt, bilden einen einzigen Komplex aus leichten, großen, „sonnigen“ Themen. Ihnen steht die unheilvolle Fantasie des Schwarzmeerreiches gegenüber, die mit akuten harmonischen Mitteln symbolisch vermittelt wird: „Akkorde der Erstarrung“ (die Gegenüberstellung zweier Septakkorde im Abstand einer

(сопоставление двух септаккордов на расстоянии малой терции, на фоне педали духовых) и нисходящая последовательность целых тонов («гамма Черномора»), образующая единый комплекс симметричного, увеличенного лада.

Противоположные по своему образному значению, обе, группы объединяются в разработке по принципу производного контраста (прием, появившийся впоследствии в «Камаринской» Глинки). Героическая тема вступления в соответствующей тембровой перецветке (*staccato* у деревянных духовых) приобретает оттенок таинственной фантастики, а плавная, кантиленная тема побочной партии, омраченная звучанием тромбона, порождает грозные, цепенящие аккорды «злых чар» (пример 95).

Однако могучие силы света торжествуют, и вновь звучат ликующие мажорные темы увертюры. Стремительная и легкая, сверкающая всеми красками глинкаинского оркестра, эта сжатая «богатырская симфония» предвещает счастливую развязку повествования.

Тематический материал увертюры развертывается на всем пространстве монументальной оперной композиции. Особенно важное, определяющее значение имеет типично русская попевка главной партии увертюры — «глинкаинский гексахорд». По-разному распевается она в богатырских сценах «Руслана», символизируя образ могучих народных сил. Новые варианты этого мотива слышатся и в торжественном запеве Баяна из интродукции, и в арии Руслана, где этот гексахорд интонируется то в мажоре, то в миноре, то в вокальной Партии, то в оркестре (пример 96а, б, в).

Mollterz, vor dem Hintergrund des Bläserpedals) und eine absteigende Folge von Ganztönen („Tschernomors Tonleiter“), die einen einzigen Komplex von symmetrischen, ausgedehnten Harmonien bilden.

Die beiden Gruppen, die in ihrer figurativen Bedeutung entgegengesetzt sind, werden in der Durchführung nach dem Prinzip des abgeleiteten Kontrasts vereint (eine Technik, die später in Glinkas „Kamarinskaja“ erschien). Das heroische Thema der Einleitung erhält durch den entsprechenden Klangfarbenwechsel (*Staccato* in den Holzbläsern) einen Schatten geheimnisvoller Fantasie, während das sanfte Kantilenenthema des Seitenteils, das vom Klang der Posaunen überschattet wird, bedrohliche, feurige Akkorde des „bösen Zaubers“ erzeugt (Beispiel 95).

Doch die mächtigen Kräfte des Lichts triumphieren, und die jubelnden Hauptthemen der Ouvertüre erklingen noch einmal. Diese komprimierte „Helden-Symphonie“ ist schnell und leicht, funkelnd in allen Farben des Glinka-Orchesters, und kündigt den glücklichen Ausgang der Geschichte an.

Das thematische Material der Ouvertüre entfaltet sich über den gesamten Raum der monumentalen Opernkomposition. Von besonderer Wichtigkeit und entscheidender Bedeutung ist der typisch russische Gesang des Hauptteils der Ouvertüre - Glinkas Hexachord. Er wird in den Helden-Szenen von „Ruslan“ in verschiedenen Varianten gesungen und symbolisiert das Bild der mächtigen Volkskräfte. Neue Varianten dieses Motivs sind sowohl in Bajans triumphalem Chor aus der Einleitung als auch in Ruslans Arie zu hören, wo dieses Hexachord in Dur und Moll entweder in der Gesangsstimme oder im Orchester intoniert wird (Beispiel 96a, b, c).

Менее изменчивы темы Черномора, также пронизывающие оперу на всем ее протяжении. Являясь воплощением холодного, мертвящего начала, эти темы даны в статическом состоянии. Отсюда их буквальное повторение в узловых кульминационных моментах I и IV действия, в сценах похищения Людмилы, поединка Руслана и Черномора. Косвенное отражение зловещей фантастики есть и в других моментах оперы, как, например, в коде арии Руслана и далее в марше Черномора, где большетерцовые соотношения мажорных тональностей Ми и До создают целотоновую настройку.

Образуя широкие тематические арки между важнейшими, опорными сценами оперы, лейттемы «Руслана» прочно объединяют всю композицию. Наиболее «отдаленным» от киевского, богатырского мира является лирико-фантастическое III действие оперы, где главный герой в целом играет пассивную роль. Разлитая в нем томная атмосфера южной природы создает острый контраст и к причудливой фантастике Черноморова царства, и к величавым картинам Киевской Руси. Основной же, господствующий «богатырский» тематический комплекс сосредоточен в главных, симметрично расположенных точках композиции: в увертюре, арии Руслана и заключительном хоре.

Народные сцены «Руслана» — яркое воплощение эпической образности, дальнейшее развитие ораториальных сцен «Ивана Сусанина», переключенных в мир старины. Впервые в русской опере Глинка сумел претворить строй древней обрядовой песенности, суровый былинный распев в ариозных речитативах Баяна. Всю эту тематическую сферу он явно почерпнул из древних, глубинных

Weniger variabel sind die Themen Tschernomors, die ebenfalls die ganze Oper durchziehen. Als Verkörperung eines kalten, abstumpfenden Anfangs sind diese Themen in einem statischen Zustand gegeben. Daher ihre buchstäbliche Wiederholung in den Höhepunkten der Akte I und IV, in den Szenen von Ljudmilas Entführung und dem Duell zwischen Ruslan und Tschernomor. Indirekt spiegelt sich die unheilvolle Fantasie auch in anderen Momenten der Oper wider, etwa in der Coda von Ruslans Arie und im weiteren Verlauf von Tschernomors Marsch, wo die großen Tempoverhältnisse der Dur-Tonarten E und C einen ganztönigen Rahmen bilden.

Die Leitmotive in „Ruslan“ bilden breite thematische Bögen zwischen den wichtigsten Nebenschauplätzen der Oper und verbinden die gesamte Komposition fest miteinander. Am weitesten von der Helden-Welt Kiews entfernt ist der lyrische und fantastische III. Akt der Oper, in dem der Protagonist eine passive Rolle spielt. Die schmachtende Atmosphäre der südlichen Natur, die in ihn überswappt, bildet einen scharfen Kontrast sowohl zu der bizarren Fantasie des Schwarzmeerreichs als auch zu den majestätischen Bildern der Kiewer Rus. Der wesentliche, dominante „Helden“-Themenkomplex ist in den wichtigsten, symmetrisch angeordneten Punkten der Komposition konzentriert: in der Ouvertüre, Ruslans Arie und dem Schlusschor.

Die Volksszenen in „Ruslan“ sind eine lebendige Verkörperung epischer Bilder, eine Weiterentwicklung der Oratorienszenen von „Iwan Sussanin“, die in der Welt der alten Zeiten spielen. Zum ersten Mal in der russischen Oper gelang es Glinka, die Struktur alter ritueller Gesänge und den rauen heldenhaften Gesang in den ariosen Rezitativen des Bajana umzusetzen. Diese ganze thematische Sphäre schöpfte er eindeutig aus den alten,

истоков народного мелоса, из родника народной сказовой речи. Немалую роль здесь сыграло и слуховое освоение древнейших форм русского хорового пения — величаво-торжественных мелодий знаменного распева, с детских лет наполнявших его душу «живым восторгом».

Гениальным обобщением всего этого комплекса древних традиций явилась великолепная интродукция «Руслана», сразу же задающая тон всему дальнейшему повествованию. По меткому определению Асафьева, она возвышается над оперой как «неповторимо прекрасное, глубоко народное по всему своему былинно-богатырскому складу музыкально-эпическое воплощение Киева — града великого могущественной страны, с мыслью о котором художественное воображение русского народа много уже веков не хотело и не хочет расстаться вплоть до наших дней» (19, 169).

Глубокой самобытностью отличается весь композиционный замысел интродукции. С формальной точки зрения Глинка мастерски применил в ней структуру динамизированного рондо, пронизанного вариационным развитием, где главной темой служит запев Баяна («Дела давно минувших дней»), получающий далее развитие у хора и солистов, а эпизодами — две песни сказителя.

По существу же — это величественная народная сцена, построенная по принципу запева и припева, поэтизация славянского мира, живой отголосок седой старины. Незримо присутствует в этом народном действе оттенок древнего ритуала, благоговейного отношения к тайнам природы и мироздания, к пророчествам вещего певца. Вновь вспоминается образное определение Асафьева: «славянская

тифен Wurzeln der Volksmelodie, aus der Quelle der Volkserzählung. Eine wichtige Rolle spielte dabei auch seine auditive Beherrschung der ältesten Formen des russischen Chorgesangs - der majestätischen und erhabenen Melodien des Krjuki-Noten-Gesangs, die seine Seele von Kindesbeinen an mit „lebendiger Freude“ erfüllten.

Eine brillante Verallgemeinerung dieses ganzen Komplexes alter Traditionen war die großartige „Ruslan“-Einleitung, die sofort den Ton für die gesamte weitere Erzählung angibt. In Assafjews treffender Definition erhebt sie sich über die Oper als „eine unnachahmlich schöne, zutiefst volkstümliche, in ihrem ganzen märchenhaft-heldenhaften Charakter musikalische und epische Verkörperung Kiews - der Stadt des großen, mächtigen Landes, von deren Idee sich die künstlerische Phantasie des russischen Volkes seit vielen Jahrhunderten nicht trennen wollte und bis in unsere Tage nicht trennen will“ (19, 169).

Das gesamte kompositorische Konzept der Einleitung ist von tiefgreifender Originalität geprägt. In formaler Hinsicht hat Glinka darin meisterhaft die Struktur eines dynamisierten, von Variationsentwicklung durchdrungenen Rondos angewandt, dessen Hauptthema der Chor des Bajan („Dinge vergangener Tage“) ist, der vom Chor und den Solisten weiterentwickelt wird, sowie die beiden Lieder des Erzählers als Episoden.

Im Wesentlichen handelt es sich um eine majestätische Volksszene, die auf dem Prinzip von Eingangsgesang und Refrain aufgebaut ist, eine Poetisierung der slawischen Welt, ein lebendiges Echo der grauen Vorzeit. Unsichtbar ist in dieser volkstümlichen Handlung ein Hauch von altem Ritual, eine ehfurchtige Haltung gegenüber den Mysterien der Natur und des Universums, gegenüber den Prophezeiungen des prophetischen

литургия». Чертами «литургийности» действительно отмечена вся эта грандиозная фреска, подчиненная древней традиции антифонного и респонсорного пения с переключками солиста и хора, хора и групп корифеев.

Под звуки гуслей (арфа и фортепиано в оркестре) певец повествует о подвигах предков, «про славу русския земли». Хор отвечает ему сдержанными репликами. Первая песня Баяна, в характере былинного сказа, предвещает грозные события, борьбу героя с таинственными силами мрака. Вторая — посвящение памяти Пушкина — вносит в праздничную картину момент лирического раздумья.

Песням Баяна отвечают торжественные «припевы» хора — здравица князю и молодым. Широкая тема Баяна каждый раз по-новому интонируется в партии Ратмира, в полифоническом развитии у хора (канон в новом, минорном ладовом освещении) и в заключительном гимне народной толпы. Мощно утверждается глинкинский гексахордовый тематический комплекс, переходящий в колокольное ликование в оркестре.

Светлым героическим образом противостоят силы контрдействия. Кульминационный эпизод похищения Людмилы сопровождается грозной «гаммой Черномора» и сумрачным «канонем, оцепенения» — знаменитым канонем для четырех низких голосов («Какое чудное мгновенье!»). Колдовские чары властно сковывают течение жизни. Но лишь на краткий миг; заключительный ансамбль с хором — «О витязи, скорей во чисто поле!», исполненный пылкой энергии, восстанавливает

Сängers. Einmal mehr erinnern wir uns an Assafjews bildhafte Definition: „slawische Liturgie“. Das gesamte grandiose Fresko, das der antiken Tradition des antiphonalen und responsorialen Gesangs mit dem Wechsel zwischen Solisten und Chor, Chor und Koryphäengruppen untergeordnet ist, weist in der Tat „liturgische“ Züge auf.

Zu den Klängen der Gusli (Harfe und Klavier im Orchester) erzählt der Sänger von den Heldentaten seiner Vorfahren, „vom Ruhm des russischen Landes“. Der Chor antwortet ihm mit zurückhaltenden Zeilen. Bajans erstes Lied, das den Charakter einer epischen Erzählung hat, kündigt furchterregende Ereignisse und den Kampf des Helden gegen die geheimnisvollen Mächte der Finsternis an. Das zweite, dem Gedenken an Puschkin gewidmete Lied führt einen Moment lyrischer Reflexion in das festliche Bild ein.

Die feierlichen „Refrains“ des Chors - Grüße an den Fürsten und die jungen Männer - antworten auf die Lieder Bajans. Das breite Thema Bajans wird in Ratmirs Part, in der polyphonen Entwicklung des Chors (der Kanon in einer neuen Molltonart) und in der Schlusshymne der Menge jedes Mal neu intoniert. Glinkas hexachordischer Themenkomplex wird kraftvoll durchgesetzt und geht in einen glockenartigen Jubel des Orchesters über.

Den leichten heroischen Bildern stehen die Kräfte der Gegenwirkung gegenüber. Der Höhepunkt der Entführung Ljudmilas wird von der bedrohliche „Tschernomor Tonleiter“ und dem düsteren „Kanon der Erstarrung“ begleitet - dem berühmten Kanon für vier tiefe Stimmen („Welch ein wunderbarer Augenblick!“). Der Zauber der Hexerei hält den Fluss des Lebens mächtig zurück. Aber nur für einen kurzen Moment; das abschließende Ensemble mit dem Chor — „O Recken, eilt in das freie Feld!“, erfüllt von

равновесие. Героика торт жествует; недаром избрал композитор для этого финала тональность «Героической симфонии» Бетховена — ми-бемоль мажор.

Монументальные сцены интродукции и финала выразительно оттеняются сжатыми хоровыми номерами, в которых мастерство Глинки сказилось не менее ярко. Эпическим величием и суровостью дышит пятидольный свадебный хор («Лель таинственный, упоительный»); ласковые интонации народного говора слышатся в полифонически разработанном хоре «Не тужи, дитя родимое»; реалистически верно передан жанр народного причитания в хоре V действия, оплакивающим спящую Людмилу, Все эти народно-жанровые модели, воссозданные Глинкой, в дальнейшем широко развились и зажили новой жизнью в русской классической музыке, в картинах русской старины — от Бородина и Римского-Корсакова и до «Весны священной» Стравинского.

Центральные акты оперы посвящены романтической теме странствований героя, его «искушений» соблазнами колдовских, таинственных чар. Массовость экспозиционного I действия уступает место индивидуальным характеристикам. На первый план выступают фигуры главных персонажей народной эпопеи — одновременно реальных и фантастических, исторически правдоподобных и легендарных. Композиционной основой здесь служат большие арии-сцены контрастно-составной формы, рисующие характер каждого персонажа во всей его цельности и полноте. Блистательно проявился в них глинкинский метод выбокой типизации, реалистической передачи определенного психологического

glühender Energie, stellt das Gleichgewicht wieder her. Das Heldentum geht weiter; nicht umsonst hat der Komponist für dieses Finale die Tonart von Beethovens „Heroischer Symphonie“ gewählt - Es-Dur.

Die monumentalen Szenen der Introdution und des Finales werden durch die komprimierten Chornummern wirkungsvoll kontrastiert, in denen Glinkas Meisterschaft nicht weniger deutlich zum Ausdruck kommt. Epische Größe und Strenge atmet der fünfteilige Hochzeitschor („Geheimnisvoller, berausender Lel“); zarte Intonationen der Volkssprache erklingen im polyphon ausgearbeiteten Chor „Trauere nicht, geliebtes Kind“; realistisch treu wiedergegeben ist das Genre der Volksklage im Chor des V. Aktes, der die schlafende Ludmilla beklagt. Alle diese volksmusikalischen Modelle, die von Glinka wiederbelebt wurden, erfuhren in der Folgezeit eine breite Entwicklung und ein neues Leben in der russischen klassischen Musik, in den Bildern der russischen Vergangenheit - von Borodin und Rimski-Korsakow bis hin zu Strawinskis „Frühlingsopfer“.

Die zentralen Akte der Oper widmen sich dem romantischen Thema der Wanderungen des Helden, seinen „Versuchungen“ durch die verführerischen, mysteriösen Reize. Die Massenszenen des ersten Aktes weichen den individuellen Charakterisierungen. Die Figuren der Hauptcharaktere des Volksepos - zugleich real und phantastisch, historisch plausibel und legendär - treten in den Vordergrund. Die kompositorische Grundlage bilden große Arien-Szenen von kontrastierender und zusammengesetzter Form, die den Charakter jeder Figur in seiner Ganzheit und Vollständigkeit darstellen. Glinkas Methode der selektiven Typisierung, die einen bestimmten psychologischen Zustand und die innere, geistige Erscheinung des Protagonisten

состояния и внутреннего, духовного облика действующего лица. Создавая арии различного типа — лирические, героические, скерцозные, — композитор по-разному моделирует форму высказывания, прибегая то к динамичной структуре сонатного *allegro* (вторая часть арии Руслана), то к выразительной «круговой» форме рондо с упрямыми повторами основной темы (сцена Фарлафа), то к очень сжатой, романсной трехчастной композиции (каватина Гориславы). При этом типичной особенностью эпической, повествовательной драматургии Глинки является намеренный отказ от сквозного, лейтмотивного принципа. Каждому из своих героев он дает полностью высказаться в замкнутом монологе, как бы исчерпывающем его внутреннюю сущность, но в дальнейшем реминисценций этого тематического материала уже не возникает.

Исключением служит лишь ария Руслана, органично вбирающая в себя весь комплекс героической образности. Завершая собой сложную композицию II действия, складывающуюся из ряда самостоятельных картин (пещера Финна, дремучий лес, поле битвы), она становится в то же время синтезом всей философской и этической концепции оперы. Опираясь на гениальный пушкинский текст, композитор создает выразительный образ «витязя на распутье» с его думой о человеческой судьбе. Медлительно восходящая тема оркестрового вступления у струнных охватывает широкий диапазон, рисуя картину пустынного, поросшего «травой забвенья» мертвого поля. В распевном речитативе Руслана, интонирующем все тот же глинкавский гексахорд, в широкой кантилене задумчивого *Largo*, чутко окрашенного экспрессивной гармонией (выделен

реалистично wiedergibt, kommt in ihnen glänzend zur Geltung. Der Komponist schuf Arien verschiedener Art - lyrische, heroische und Scherzo-Arien - und modellierte die Ausdrucksform auf verschiedene Weise, indem er entweder auf die dynamische Struktur des Sonatentallegros (der zweite Teil von Ruslans Arie) oder auf die ausdrucksstarke „zirkuläre“ Rondoform mit hartnäckigen Wiederholungen des Hauptthemas (Farlafs Szene) oder auf eine sehr komprimierte, romantische dreiteilige Komposition (Gorislawas Kavatine) zurückgriff. Gleichzeitig ist es typisch für Glinkas epische, erzählerische Dramaturgie, dass er bewusst auf das transversale, leitmotivische Prinzip verzichtet. Er lässt jede seiner Figuren in einem geschlossenen Monolog zu Wort kommen, so als wolle er ihr inneres Wesen ausschöpfen, aber es gibt keine weiteren Reminiszenzen an dieses thematische Material.

Die einzige Ausnahme ist die Arie Ruslans, die organisch den gesamten Komplex der heroischen Bilderwelt einbezieht. Sie vervollständigt die komplexe Komposition des II. Aktes, die aus einer Reihe unabhängiger Bilder besteht (Finns Höhle, der dichte Wald, das Schlachtfeld), und wird gleichzeitig zu einer Synthese des gesamten philosophischen und ethischen Konzepts der Oper. Ausgehend von Puschkins brillantem Text entwirft der Komponist ein ausdrucksstarkes Bild des „Ritters am Scheideweg“ mit seinen Gedanken über das menschliche Schicksal. Das langsam aufsteigende Thema der Orchestereinleitung für Streicher deckt einen weiten Bereich ab und malt das Bild eines verlassenenen, toten Feldes, das mit dem „Gras des Vergessens“ bewachsen ist. Ruslans gesungenes Rezitativ, das dasselbe Glinka-Hexachord intoniert, und die breite Kantiene des nachdenklichen *Largo*, sensibel gefärbt durch ausdrucksvolle Harmonie (der düstere,

сумрачный, «шубертовский» аккорд VI минорной ступени лада), передан подлинно пушкинский образ раздумья. Смысл этих размышлений — призыв к действию. Вторая часть арии — воинственное Allegro — вновь пробуждает в памяти героические образы увертюры. В коде могучие сдвиги красочных аккордов, «колдовские» созвучия увеличенного лада говорят о предстоящей борьбе.

Особое место в опере занимает баллада Финна — одна из самых сложных арий Глинки, представляющая собой развернутый вариационный цикл. В основе ее лежит простой народный напев, записанный Глинкой в 1828 году от ямщика-финна. Унылый, меланхолический колорит темы вызвал в его воображении прямые ассоциации с угрюмой природой севера, с романтическим «оссиановским» образом вещего прорицателя-старца. Вторгаясь в развитие действия, этот повествовательный эпизод, на первый взгляд, несколько тормозит ход событий (тот же упрек критики поэмы в свое Время предъявляли и Пушкину). Но композитора явно привлек философский смысл этой исповеди; в рассказе мудрого волшебника заключена романтическая концепция любви как высшей ценности жизни, недостижимого идеала, доступного лишь мужественным, верным сердцам. Со всей силой выразилась здесь личная, лирическая сфера жизнелюбия великого музыканта, о которой говорил в своем исследовании Асафьев.

Другие стороны глинкинской лирики — светлой и гармоничной — заключены в характеристике женских образов. Главный источник этой характеристики — русский лирический романс, обогащенный

„шубертовские“ аккорды (VI-Moll-Stufe wird hervorgehoben), vermitteln ein authentisches Puschkkin-Bild der Reflexion. Die Bedeutung dieser Überlegungen ist ein Aufruf zum Handeln. Der zweite Teil der Arie - das kriegerische Allegro - beschwört noch einmal die heroischen Bilder der Ouvertüre herauf. In der Coda sprechen mächtige Verschiebungen farbiger Akkorde und „hexenhafte“ Konsonanzen der übermäßigen Tonart vom kommenden Kampf.

Einen besonderen Platz in der Oper nimmt Finns Ballade ein, eine der komplexesten Arien Glinkas, die ein erweiterter Variationszyklus ist. Sie basiert auf einer einfachen Volksmelodie, die Glinka 1828 von einem finnischen Kutscher aufnahm. Die schwermütige, melancholische Färbung des Themas weckte in seiner Vorstellung direkte Assoziationen mit der mürrischen Natur des Nordens und mit dem romantischen „Ossian“-Bild eines prophetischen Wahrsagers. Diese erzählerische Episode, die in die Entwicklung der Handlung eingreift, verzögert auf den ersten Blick den Verlauf der Ereignisse (derselbe Vorwurf, den die Kritiker des Gedichts zu ihrer Zeit auch Puschkkin machten). Aber der Komponist wurde eindeutig von der philosophischen Bedeutung dieses Geständnisses angezogen; die Geschichte des weisen Zauberers enthält eine romantische Vorstellung von der Liebe als dem höchsten Wert des Lebens, einem unerreichbaren Ideal, das nur mutigen und treuen Herzen zugänglich ist. Die persönliche, lyrische Sphäre der Lebensbetrachtung des großen Musikers, von der Assafjew in seiner Studie sprach, kommt hier in ihrer ganzen Kraft zum Ausdruck.

Andere Aspekte von Glinkas Lyrik - leicht und harmonisch - liegen in der Charakterisierung der Frauenfiguren. Die Hauptquelle dieser Charakterisierung ist die russische lyrische Romantik, bereichert durch die

развитием оперно-симфонических средств, виртуозной вокальной техникой, масштабностью оперных форм.

В известной мере переосмыслен у композитора по сравнению с пушкинским текстом центральный образ Людмиды. В большой каватине I действия он не лишает своего героиню кокетливой грации, которой с избытком наделен этот образ в поэме. Однако в дальнейшем пушкинская ирония исчезает. Большая ария-сцена Людмилы в садах Черномора рисует ее как достойную подругу Руслана; широкий тематизм арии насыщается то драматическими интонациями, то скорбным, проникновенным лиризмом русской песни («Ах ты, доля, долюшка»), то мужественной героикой. Решительные, властные интонации в заключительном разделе этой большой сцены прямо напоминают об аналогичном Allegro из арии Руслана.

Еще более близким композитору оказался образ Гориславы. Как уже указывалось, характер Гориславы, каким он сложился в опере Глинки, имеет лишь отдаленный прообраз в пушкинской поэме (намек на «деву молодую», любящую Ратмира). Создавая свой образ вирной и любящей подруги Ратмира, Глинка затронул столь близкую ему тему стремления к счастью, прекрасных порывов человеческой души. «Моя тоска» — так называл он эту свою любимую арию, написанную одновременно с романсами пушкинского цикла и Вальсом-фантазией. В музыке каватины ощущается та мелодическая щедрость и полнота чувства, которая сближает Глинку с Чайковским и делает его Гориславу предшественницей Татьяны, Лизы, Иоланты. Томительно и страстно звучит в этом лирическом признании плавная хроматическая интонация, из

Entwicklung der opernhafte und symphonischen Mittel, die virtuose Gesangstechnik und die Skala der Opernformen.

Im Vergleich zu Puschkins Text hat der Komponist das zentrale Bild der Ljudmida in gewissem Maße neu interpretiert. In der großen Kavatine des I. Aktes beraubt er seine Heldin nicht der koketten Anmut, mit der dieses Bild im Gedicht reichlich ausgestattet ist. Später jedoch verschwindet die Ironie Puschkins. Ljudmilas große Arienszene in Tschernomors Gärten stellt sie als Ruslans würdige Freundin dar; die breite Thematik der Arie ist gesättigt mit dramatischen Intonationen, dann mit der schwermütigen, innigen Lyrik eines russischen Liedes („Ach du, Schicksal, mein kleines Schicksal“), dann mit mutiger Heroik. Die entschlossenen, gebieterischen Intonationen im letzten Abschnitt dieser großen Szene erinnern direkt an ein ähnliches Allegro aus Ruslans Arie.

Das Bild von Gorislawa lag dem Komponisten noch näher. Wie bereits erwähnt, hat die Figur der Gorislawa, wie sie in Glinkas Oper komplex dargestellt wird, nur ein entferntes Vorbild in Puschkins Gedicht (eine Anspielung auf die „junge Maid“, die Ratmir liebt). Indem er sein Bild der jungfräulichen und liebenden Freundin von Ratmir schuf, berührte Glinka das Thema des Strebens nach Glück und der schönen Triebe der menschlichen Seele, das ihm so nahe lag. „Meine Sehnsucht“ nannte er diese Lieblingsarie, die zur gleichen Zeit wie die Romanzen des Puschkin-Zyklus und die Walzer-Fantasie entstand. In der Musik der Kavatine spürt man jene melodische Großzügigkeit und Gefühlsfülle, die Glinka in die Nähe von Tschaikowski bringt und seine Gorislawa zur Vorläuferin von Tatjana, Lisa und Jolanthe macht. In diesem lyrischen Bekenntnis klingt die weiche chromatische Intonation schmachend

которой потом разовьются известные «секвенции Татьяны» (пример 97).

Аналогичный «мотив томления» с излюбленной глинкинской нисходящей интонацией тритона повторяется затем и в финале III действия, в пленительных зовах волшебных дев Наины (пример 98).

Монолог Гориславы, звучащий после мечтательного Персидского хора на фоне призрачных картин царства Наины, естественно включается в общую атмосферу созерцания, южной неги и романтического томления, которой наполнена вся музыка III действия, образующего в опере Глинки ее лирический центр.

В восточных и фантастических сценах «Руслана» наиболее полно, законченно, открыто проявилась присущая Глинке стихия романтической образности. Обе линии—Восток и фантастика — в опере, по существу, нераздельны. С первых же дней работы над оперой эти образы властно покорили воображение композитора и вызвали к жизни невиданные по своей красочности, своеобразию и богатству сказочные картины, каких до того не знала оперная сцена.

Из кратких пушкинских «мотивов Востока» Глинка извлек и развил особый образный строй, объединяющий Русь и Восток, ставший неисчерпаемым источником для всей русской классической музыки в ее связях с близкими, родственными культурами восточных народов. Нельзя забывать, что между «Русланом» Пушкина и «Русланом» Глинки пролегла целая полоса классической русской поэзии, где те же восточные образы несли с собой

und leidenschaftlich, aus der sich später die berühmten „Tatjana-Sequenzen“ (Beispiel 97) entwickeln werden.

Ein ähnliches „Sehnsuchtsmotiv“ mit der von Glinka bevorzugten absteigenden Tritonus-Intonation wird dann im Finale des III. Aktes in den bezaubernden Rufen der zauberhaften Jungfrauen von Naina wiederholt (Beispiel 98).

Gorislawas Monolog, der nach dem träumerischen persischen Chor vor dem Hintergrund gespenstischer Bilder von Nainas Reich erklingt, fügt sich wie selbstverständlich in die allgemeine Atmosphäre von Kontemplation, südlicher Zärtlichkeit und romantischer Sehnsucht ein, von der die gesamte Musik des III. Aktes, der das lyrische Zentrum von Glinkas Oper bildet, erfüllt ist.

In den orientalischen und phantastischen Szenen von „Ruslan“ kommt das Glinka innewohnende Element der romantischen Bildsprache am stärksten, vollständigsten und offensten zum Ausdruck. Beide Linien - der Orient und die Fantasie - sind in der Oper im Wesentlichen untrennbar miteinander verbunden. Von den ersten Tagen der Arbeit an der Oper an haben diese Bilder die Vorstellungskraft des Komponisten stark beflügelt und märchenhafte Bilder zum Leben erweckt, die in ihrer Farbigkeit, Originalität und ihrem Reichtum beispiellos sind und die die Opernbühne bis dahin nicht kannte.

Aus Puschkins kurzen „Motiven des Orients“ hat Glinka eine besondere, Russland und den Orient verbindende Bildsprache herausgearbeitet und entwickelt, die in ihrer Verbundenheit mit den nahen, verwandten Kulturen der orientalischen Völker zu einer unerschöpflichen Quelle für die gesamte russische klassische Musik wurde. Wir sollten nicht vergessen, dass zwischen Puschkins „Ruslan“ und Glinkas „Ruslan“ ein ganzer Streifen klassischer russischer Poesie lag, in dem dieselben

вольнолюбивые идеи содружества народов, населявших Россию. В музыке Глинка стал первым наследником этих духовных ценностей, завещанных идеологией декабристов. Из драгоценных зерен, рассыпанных им в «Руслане», выросла вся богатейшая музыка о Востоке, представленная в творчестве русских мастеров.

Восточные сцены «Руслана» он создавал на основе подлинных, знакомых ему народных тем²⁰.

²⁰ Мелодия Персидского хора, по словам Глинки, была записана им в 1829 году от секретаря персидского посланника Хосров Мирзы (Хозрев-мирзы; см.: 85, 239). В основу Лезгинки и арии Ратмира легли три темы, сообщенные известным художником-маринистом И. К. Айвазовским, которые он сам определил как крымско-татарские, но бытующие также и на Кавказе.

Об этих фольклорных источниках существует обширная литература. Подробно освещены вопросы их национальной и этнографической принадлежности, их бытования в определенных регионах Кавказа и Закавказья, дальнейшего их прорастания в таких всемирно известных шедеврах русского симфонизма, как «Шехеразада» Римского-Корсакова или «Половецкие пляски» Бородина. Сам Глинка достаточно точно указал на происхождение восточных мелодий «Руслана», которые он слышал в различных вариантах. Но достоверно одно: к своей задаче он подходил отнюдь не с позиций этнографа. Впечатления, вынесенные от поездок на Кавказ и на Украину (восточные напевы он мог услышать и там), надолго откладывались в его памяти, а затем ассимилировались в

orientalischen Bilder die freiheitlichen Ideen der Gemeinschaft der in Russland lebenden Völker mit sich brachten. In der Musik wurde Glinka zum ersten Erben dieser geistigen Werte, die von der Ideologie der Dekabristen hinterlassen wurden. Aus den kostbaren Körnern, die er in „Ruslan“ verstreute, wuchs all die reiche Musik des Orients, die sich in den Werken russischer Meister findet.

Er schuf die orientalischen Szenen von „Ruslan“ auf der Grundlage von authentischen volkstümlichen Themen, die ihm vertraut waren²⁰.

²⁰ Die Melodie des Persischen Chors wurde laut Glinka 1829 vom Sekretär des persischen Gesandten Chosrow Mirsa (Chosrew-mirsa; siehe: 85, 239) aufgenommen. Der Lesginka und der Arie von Ratmir liegen drei Themen zugrunde, die der berühmte Marinemaler I. K. Aiwasowski überliefert hat, die er selbst als krimtatarisch identifizierte, die es aber auch im Kaukasus gab.

Es gibt eine umfangreiche Literatur über diese volkstümlichen Quellen. Die Fragen ihrer nationalen und ethnographischen Zugehörigkeit, ihres Vorkommens in bestimmten Regionen des Kaukasus und Transkaukasiens und ihrer weiteren Ausprägung in so weltberühmten Meisterwerken der russischen Symphonik wie Rimski-Korsakows „Scheherazade“ oder Borodins „Polowetzer Tänze“ werden eingehend behandelt. Glinka selbst war ziemlich genau über den Ursprung der orientalischen Melodien von „Ruslan“, die er in verschiedenen Versionen hörte. Aber eines ist sicher: er ging nicht aus der Position eines Ethnographen an seine Aufgabe heran. Die Eindrücke von seinen Reisen in den Kaukasus und die Ukraine (auch dort hörte er orientalische Melodien) wurden lange in seinem Gedächtnis gespeichert und dann zu einem bestimmten Bilderkreis

определенном кругу образов, отвечающих замыслу его ориентально-фантастических картин. Свободно пользовался он то иранскими, то кавказскими темами, а в буйной Лезгинке использовал даже тему украинского происхождения— народную пляску в ритме казачка (пример 99)²¹.

²¹ По утверждению Д. И. Аракишвили (Аракчиева), эта мелодия была прочно усвоена в Грузии от переселившихся туда терских казаков (см.: 13).

Восток в «Руслане» не имеет точного адреса, да этого и не требовал сюжет русской сказки. Важны были принципы использования фольклорного материала и подчинение его определенной концепции. Это, с одной стороны, лирические темы Востока, связанные со всем колоритом, таинственно-манящей южной природы, с мечтательным настроением «южной негй» и созерцания, с другой— суровые и воинственные образы, полные огня и энергии, стихийного волевого порыва. Такое контрастное постижение Востока, сложившееся у Глинки под несомненным влиянием романтической поэзии, стало с тех пор традицией русского искусства. Контрастные полюсы активного и пассивного, волевого и созерцательного начала через Балакирева — ученика Глинки — перешли далее в область русского симфонизма. От Глинки его преемники усвоили и самые методы трактовки восточных тем: внимание к тембру характернейших инструментов Востока, богатство ритмических комбинаций, энергию танцевальных ритмов, принцип колористического и орнаментального варьирования, яркость гармонических красок.

assimiliert, der der Idee seiner orientalisch-phantastischen Gemälde entsprach. Er verwendete freizügig iranische und kaukasische Themen, und in der überschwänglichen Lesginka sogar ein Thema ukrainischen Ursprungs - einen Nationaltanz im Rhythmus eines Kosaken (Beispiel 99)²¹.

²¹ Nach D. I. Arakischwili (Araktschijew) wurde diese Melodie in Georgien von Terek-Kosaken, die dorthin zogen, dauerhaft erlernt (siehe: 13).

Der Orient in „Ruslan“ hat keine genaue Adresse, aber die Handlung des russischen Märchens erforderte dies auch nicht. Wichtig waren die Prinzipien der Verwendung von volkstümlichem Material und dessen Unterordnung unter ein bestimmtes Konzept. Es handelt sich einerseits um lyrische Themen des Orients, die mit all den Farben, der geheimnisvollen Verlockung der südlichen Natur, mit der träumerischen Stimmung der „südlichen Nachlässigkeit“ und der Kontemplation verbunden sind, und andererseits um raue und kriegerische Bilder, voller Feuer und Energie, spontanem Willensdrang. Dieses gegensätzliche Verständnis des Orients, das Glinka unter dem unzweifelhaften Einfluss der romantischen Poesie entwickelte, ist seither zu einer Tradition der russischen Kunst geworden. Die gegensätzlichen Pole des Aktiven und des Passiven, des Willens und des Kontemplativen, gingen über Balakirew - Glinkas Schüler - in die russische Symphonik ein. Von Glinka lernten seine Nachfolger die Methoden der Interpretation orientalischer Themen: die Beachtung der Klangfarbe der charakteristischsten Instrumente des Orients, den Reichtum der rhythmischen Kombinationen, die Energie der Tanzrhythmen, das Prinzip der koloristischen und ornamentalen

Сфера лирического Востока сосредоточена в III действии оперы, посвященном сопернику Руслана, «контргерою» повествования — хазарскому хану Ратмиру.

Прологом к большим сценам Гориславы и Ратмира служит Персидский хор — гениальное воплощение глинкинской «волшебной романтики». Поэтическая трактовка этой известнейшей народной мелодии, являющейся своего рода интернациональным напевом во всех странах Ближнего и Среднего Востока, лишней раз подтверждает неисчерпаемое богатство формы вариаций на *soprano ostinato*, столь часто применяемой Глинкой. Посредством тонкой, мерцающей игры красок в оркестре он по-разному освещает каждую из четырех строф пушкинского текста, вначале скупко сопровождая хор одной струнной группой, затем включая легкие, воздушные тембры деревянных духовых, далее разукрашивая тему причудливым орнаментом флейты и, наконец, создавая картину сгущающегося сумрака ночи в минорной вариации, сопровождаемой глухим рокотом фигураций у виолончелей.

Заложенный в теме «мотив очарования» с его настойчивой интонацией опевания опорных тонов лада дает ключ к развитию всех последующих сцен III действия, где мысль композитора не выходит за пределы этой завораживающей слух «колдовской» атмосферы. «Зов сирен, одиссеевский, древнеэпический мотив обольщения», — писал о Персидском хоре Асафьев, отмечая родственность этой мелодии темам Ратмира в I и III актах («Брег далекий, берег желанный», «Чудный сон живой любви»). Цельность лирического строя сохраняется на протяжении

Variation und die Helligkeit der harmonischen Farben.

Die Sphäre des lyrischen Orients ist im III. Akt der Oper konzentriert, der Ruslans Rivalen, dem „Gegenhelden“ der Erzählung, gewidmet ist - dem Chasaren-Khan Ratmir.

Der Prolog zu den großen Szenen von Gorislawa und Ratmir ist der Persische Chor - eine brillante Verkörperung von Glinkas „magischer Romanze“. Die poetische Interpretation dieser berühmtesten Volksmelodie, die in allen Ländern des Nahen und Mittleren Ostens eine Art internationale Melodie ist, bestätigt einmal mehr den unerschöpflichen Reichtum der von Glinka so oft verwendeten Form der Sopran-Ostinato-Variation. Durch ein subtiles, schillerndes Farbenspiel des Orchesters beleuchtet er jede der vier Strophen des Puschkin-Textes auf unterschiedliche Weise, indem er zunächst den Chor sparsam mit einer einzigen Streichergruppe begleitet, dann die hellen, luftigen Klangfarben der Holzbläser einbezieht, das Thema mit einer phantasievollen Verzierung der Flöte färbt und schließlich in der Moll-Variation, begleitet vom ohrenbetäubenden Gemurmel der Cello-Figurationen, ein Bild der sich verdichtenden Düsternis der Nacht schafft.

Das in diesem Thema festgelegte „Motiv der Verzauberung“ mit seiner eindringlichen Intonation der Obertöne der Harmonie ist der Schlüssel für die Entwicklung aller nachfolgenden Szenen des III. Aktes, in denen die Gedanken des Komponisten nicht über diese hypnotisierende „Zauber“-Stimmung hinausgehen. „Der Ruf der Sirenen, das Odysseus-Motiv, das antike epische Motiv der Verführung“, schrieb Assafjew über den persischen Chor und bemerkte die Verwandtschaft dieser Melodie mit Ratmirs Themen in den Akten I und III („Ein fernes, begehrenswertes Ufer“, „Der wunderbare Traum von der lebendigen

всего III акта, вплоть до появления Финна, разрушающего чары Наины.

Иному драматургическому замыслу подчинена вся музыка IV действия, где образы Востока предстают в новом освещении. Известная одноплановость лирического созерцания уступает место ярко контрастным сопоставлениям фантастических образов — гротескных, скерцозных, причудливо-грациозных или энергически-волевых. Более реалистичными, зрелыми становятся картины Востока благодаря колоритной трактовке народных тем в свете фольклорных традиций, с типичными чертами восточного инструментария.

По силе и яркости симфонической звукописи IV действие «Руслана» — наиболее впечатляющее во всей оперной партитуре. Полностью раскрываются в нем выразительные возможности глинкаевского оркестра. Намеченные в увертюре и в I действии темы Черномора теперь развились в целую образную систему, поразившую современников своей новизной. Недаром так высоко оценили именно эти сцены «Руслана» Лист и Берлиоз!

Сказанное касается, в первую очередь, смелого применения ладовых средств в обрисовке зловещего образа Черномора. Острая экспрессия целотоновости и связанной с ней гармонии увеличенного трезвучия у Глинки впервые была возведена в законченную ладовую систему, символически обозначившую «заколдованный круг» волшебной фантастики. Лишенная привычных для слуха ладовых тяготений, холодная целотоновость возникла у него как контраст к эмоционально

Любе“). Die Integrität der lyrischen Struktur wird während des gesamten III. Aktes beibehalten, bis zum Auftauchen von Finn, der Nainas Bann bricht.

Die gesamte Musik des IV. Aktes ist einer anderen dramaturgischen Absicht untergeordnet, in der die Bilder des Orients in einem neuen Licht erscheinen. Die bekannte Flächigkeit der lyrischen Kontemplation weicht einer kontrastreichen Gegenüberstellung von phantastischen Bildern - grotesk, scherzoartig, bizarr-anmutig oder energisch-wuchtig. Die Bilder des Orients werden realistischer und reifer durch die farbenfrohe Interpretation volkstümlicher Themen im Lichte folkloristischer Traditionen, mit typischen Merkmalen orientalischer Instrumentierung.

In Bezug auf die Kraft und Lebendigkeit der symphonischen Klangwelt ist der IV. Akt von „Ruslan“ der eindrucksvollste der gesamten Opernpartitur. In ihm kommen die Ausdrucksmöglichkeiten des Glinka-Orchesters voll zur Geltung. Die Themen Tschernomors, die in der Ouvertüre und im I. Akt angedeutet wurden, haben sich nun zu einem ganzen phantasievollen System entwickelt, das die Zeitgenossen durch seine Neuartigkeit beeindruckte. Nicht umsonst haben Liszt und Berlioz gerade diese Szenen von „Ruslan“ so hoch gelobt!

Dies bezieht sich in erster Linie auf den kühnen Einsatz harmonischer Mittel bei der Darstellung des bedrohlichen Bildes von Tschernomor. Glinkas scharfer Ausdruck des Ganztons und der damit verbundenen Harmonie des überhöhten Dreiklangs wurde zum ersten Mal zu einem vollständigen harmonischen System erhoben, das symbolisch den „verzauberten Kreis“ der magischen Fantasie markiert. Der dem Ohr vertrauten harmonischen Gravitationen beraubt, entstand seine kalte Kohärenz als Kontrast zu den emotional gefärbten „menschlichen“

окрашенным «человеческим» мажорным и минорным ладам. Столь же выразительно ввел он во II действие оперы семантику уменьшенного трезвучия, образующего особый, противоположный увеличенному ладу интонационный строй: острые гармонии уменьшенного трезвучия в сочетании с холодным тембром деревянных духовых рисуют «страшную старушку» Наину.

Все эти глинкинские новации сложились в «Руслане» так органично, естественно и вместе с тем так смело, что можно было заранее предугадать, как пышно прорастут они в русской музыке XIX—XX веков, и в первую очередь у Римского-Корсакова с его гармониями увеличенных, уменьшенных, цепных ладов, с его выразительной «морской гаммой» подводного царства. Открыв свой волшебный ларец с драгоценностями, Глинка дал полную возможность черпать оттуда все новые и новые сокровища следующему поколению русских музыкантов.

Глубокая самобытность сказочных образов Глинки во многом определялась еще одной важной особенностью, присущей русскому сказочному фольклору: чувством юмора. Развертывая картины «неведомого царства», он не лишает фантастику своеобразного оттенка комизма, иронии, гротеска и в этом смысле полностью сливается с пушкинским восприятием народной сказки.

Лучший пример тому — марш Черномора. С поразительной меткостью, верными штрихами передан в этой музыке пушкинский иронический образ злого волшебника, одновременно грозного и бессильного, величественного и смешного. Комически-грандиозные трубные кличи, возвещающие появление грозного властелина,

Dur- und Moll-Harmonien. Ebenso ausdrucksstark führte er im II. Akt der Oper die Semantik des verminderten Dreiklangs ein, der im Gegensatz zur übermäßigen Skala eine besondere Intonationsstruktur bildet: die scharfen Harmonien des verminderten Dreiklangs in Verbindung mit dem kalten Timbre der Holzbläser stellen die „schreckliche alte Frau“ Naina dar.

All diese Neuerungen Glinkas haben sich in „Ruslan“ so organisch, natürlich und zugleich so kühn herausgebildet, dass man im Voraus ahnen konnte, wie üppig sie in der russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts und vor allem bei Rimski-Korsakow mit seinen Steigerungs-, Abwärts- und Kettenharmonien und seiner ausdrucksstarken „Meeresskala“ des Unterwasserreichs sprießen würden. Nachdem Glinka sein magisches Schmuckkästchen geöffnet hatte, gab er der nächsten Generation russischer Musiker die Möglichkeit, daraus neue und andere Schätze zu schöpfen.

Die tiefe Originalität von Glinkas Märchenbildern wurde weitgehend durch ein weiteres wichtiges Merkmal der russischen Märchenvolkskunst bestimmt: den Sinn für Humor. Bei der Entfaltung der Bilder des „unbekannten Reiches“ entzieht er der Fantasie nicht die eigentümliche Note des Komischen, der Ironie und der Groteske, und in diesem Sinne verschmilzt er völlig mit Puschkins Wahrnehmung des Volksmärchens.

Das beste Beispiel dafür ist der Marsch des Tschernomor. Diese Musik vermittelt Puschkins ironisches Bild des bösen Zauberers, der zugleich furchteinflößend und machtlos, majestätisch und lächerlich ist, mit beeindruckender Präzision und sicheren Strichen. Die komisch grandiosen Trompetenrufe, die das Erscheinen des furchterregenden Fürsten ankündigen, werden durch

сменяются насмешливыми репликами staccato у деревянных духовых. А далее нежно звенящие хрустальные тембры колокольчиков прямо намекают на иллюзорность всего этого волшебного царства, вот-вот готового рухнуть под натиском богатырских сил.

Не меньше изобретательности проявил композитор в сюите восточных танцев. Сочные реалистические черты красочной звукописи в этом самостоятельном оркестровом номере создают выразительный контраст, к романтическому «белому балету» III действия. Музыка Глинки вступила в стихию восточного танца, столь щедрого в ритмическом отношении и столь богатого в своей пластической образности.

В последовании трех восточных, танцев — медленного, скерцозного и стремительного — осуществлен типичный для народной пляски принцип динамизации, впоследствии гениально примененный Бородиным. Здесь все построено на ярких контрастах, на жизненных реалиях восточного быта, на подлинном материале народных тем. Исключением служит лишь несколько гротескный, скерцозный Арабский танец, явно перекликающийся с маршем Черномора (напомним эффектный контрапункт нисходящей гаммы у медных, комичные реплики у фагота staccato, хрустальную тему колокольчиков).

Источник первого номера сюиты — Турецкого танца — у Глинки не указан. Но несомненна подлинность этой томной и плавной темы, развертывающейся в переменном, мажоро-минорном ладу. Д. И. Аракишвили в указанном выше труде (13) говорит об интонационном родстве Турецкого танца с танцами грузин и кавказских горских народностей — чеченцев, осетин. Интересно, что Глинка был не

спöttische Stakkato-Linien der Holzbläser ersetzt. Und dann weisen die sanft klingenden Kristallklänge der Glocken direkt auf die illusorische Natur dieses magischen Königreichs hin, das unter dem Ansturm der Helden-Kräfte zusammenzubrechen droht.

Nicht weniger Einfallsreichtum zeigte der Komponist in der Suite der orientalischen Tänze. Die saftig-realistischen Züge der farbenfrohen Klangmalerei in dieser eigenständigen Orchestersuite bilden einen ausdrucksstarken Kontrast zum romantischen „weißen Ballett“ des III. Aktes. Glinkas Musik ist in das Element des orientalischen Tanzes eingedrungen, der rhythmisch so großzügig und in seiner plastischen Bildlichkeit so reich ist.

Die Abfolge von drei orientalischen Tänzen - langsam, scherzhaft und schnell - setzt das für den Volkstanz typische Prinzip der Dynamisierung um, das Borodin später auf geniale Weise anwendete. Alles ist hier auf lebendige Kontraste, auf die Lebenswirklichkeit des orientalischen Lebens und auf das authentische Material der Volksthemen aufgebaut. Die einzige Ausnahme bildet der etwas groteske scherzohafte Arabischer Tanz, der deutlich an Tschernomors Marsch erinnert (man denke an den spektakulären Kontrapunkt der absteigenden Tonleiter in den Blechbläsern, die komischen Linien des Fagott-Stakkatos und das kristalline Thema der Glocken).

Glinka gibt die Quelle der ersten Nummer der Suite, des Türkischen Tanzes, nicht an. Aber die Authentizität dieses trägen und fließenden Themas, das sich in abwechselnden Dur-Moll-Tonleitern entfaltet, ist unbestritten. D. I. Arakischwili spricht in dem oben erwähnten Werk (13) von der intonatorischen Verwandtschaft des Türkischen Tanzes mit den Tänzen der Georgier und der kaukasischen Bergvölker - Tschetschenen und

единственным композитором, обратившимся к этой теме: впоследствии мелодия Турецкого танца была в том же варианте использована А. Г. Рубинштейном в его оратории «Вавилонское столпотворение» (1869). Много общего с глинканской трактовкой томного, грациозного восточного танца проявилось и у Чайковского в его Арабском танце из балета «Щелкунчик».

Апофеоз Востока — буйная, стремительная Лезгинка, реалистическая картина кавказской пляски, «лоскуток кавказского быта, кавказского неба, живьем выхваченный» (Серов). Новизна этой музыки не столько в характере самих тем — правда, достаточно колоритных, — сколько в приемах их разработки, открывающих новые пути. Создав эту великолепную кавказскую рапсодию с ее резкими сменами темпа, стихийным импровизационным развитием, смелыми битональными эффектами, и столь же яркими приемами тембровой и ритмической полифонии, Глинка совершил прорыв в область симфонической музыки XX века. Особенно колоритен реалистический прием диссонантной игры струнных с использованием открытых струн в центральном, предкодовом разделе Лезгинки. Характерен и большетерцовый лад с опорами на си-бемоль — ре — отзвук колдовских чар Черномора. Называя Лезгинку «драматизированным танцем», Асафьев образно раскрывает ее подлинный смысл: «Смятение в предчувствии близкой гибели... картина разлада в рабском, обманчиво сильном царстве» (19, 172). В общем драматургическом замысле оперы этот воинственный танец служит предвестником главной, решающей кульминации: поединка Руслана и Черномора. Картина

Osseten. Interessanterweise war Glinka nicht der einzige Komponist, der sich dieses Themas annahm: die Melodie des Türkischen Tanzes wurde später in der gleichen Fassung von A. G. Rubinstein verwendet. G. Rubinstein in seinem Oratorium „Der Thurm zu Babel“ (1869). Viele Ähnlichkeiten mit Glinkas Interpretation des schmachtenden, anmutigen orientalischen Tanzes finden sich auch in Tschaikowskis Arabischem Tanz aus seinem Ballett „Der Nussknacker“.

Die Apotheose des Orients ist die überschwängliche, ungestüme Lesginka, ein realistisches Bild eines kaukasischen Tanzes, „ein Stück kaukasisches Leben und der kaukasische Himmel, lebhaft eingefangen“ (Serow). Die Neuartigkeit dieser Musik liegt nicht so sehr in der Natur der Themen selbst - obwohl sie recht farbenfroh sind - als vielmehr in den Methoden zu ihrer Entwicklung, die neue Wege eröffnen. Mit dieser großartigen Kaukasischen Rhapsodie mit ihren abrupten Tempowechseln, der spontanen improvisatorischen Entwicklung, den kühnen bitonalen Effekten und den ebenso lebendigen Methoden der Klangfarbe und der rhythmischen Polyphonie gelang Glinka ein Durchbruch auf dem Gebiet der symphonischen Musik des 20. Jahrhunderts. Besonders charakteristisch ist die farbenfrohe realistische Darstellung der dissonanten Spielweise der Saiten mit Verwendung offener Saiten im zentralen, vorkodalen Abschnitt der Lesginka. Auch kennzeichnend ist der große Terzton mit Stützpunkten auf B - D, der den Nachhall der zauberhaften Rufe Tschernomors ausmacht. Wenn Assafjew die Lesginka als „dramatischen Tanz“ bezeichnet und dabei ihren wahren Sinn bildhaft offenbart, beschreibt er sie als: „Verwirrung in der Vorahnung des nahen Todes... ein Bild des Unfriedens in einem sklavischen, trügerisch

пышного празднества перерастает в полную смятения «батальную» сцену. Стремительно низвергается «гамма Черномора», охватывающая весь диапазон оркестра. Сила заклятия постепенно отступает, чтобы никогда не воскреснуть, не омрачить светлый мир богатырской героики.

За кульминационным IV актом следует драматургическая реприза. Сочинение последнего, V действия доставило Глинке больше всего забот и волнений. Опера близилась к завершению; не удовлетворял эскиз написанного Ширковым либретто. Грандиозная по своим масштабам опера еще более осложнялась многочисленностью сценических событий: сценой Ратмира и Гориславы, появлением Наины и Фарлафа, сценой убийства Руслана коварным соперником и, наконец, большим монологом Финна, которому удавалось при помощи «живой и мертвой воды» воскресить молодого богатыря.

Отступив от текста поэмы (а вместе с тем и от либретто Ширкова), Глинка решил свою задачу иначе. Он значительно сократил всю первую картину V действия и перенес центр тяжести на финальную сцену в древнем Киеве, поставив перед собой главную цель: показать «грядущую славу России»²².

²² «Здесь является Финн, предсказывает счастье Руслану и Люд[миле] и их потомству и мановением волшебного жезла показывает грядущую славу России. Смысл всего: была сказка, а вот и

мächtigen Reich“ (19, 172). Im allgemeinen dramaturgischen Konzept der Oper dient dieser kriegerische Tanz als Vorläufer des entscheidenden Höhepunkts: des Duells zwischen Ruslan und Tschernomor. Das Bild des opulenten Festes verwandelt sich in eine vollständig verwirrte „Schlachtszene“. Schnell stürzt die „Tonleiter Tschernomors“ ab und umfasst den gesamten Orchesterbereich. Die Kraft des Fluchs weicht allmählich zurück, um nie wieder aufzuerstehen und die strahlende Welt der Heldenhaftigkeit zu trüben.

Auf den kulminierenden IV. Akt folgt eine dramaturgische Reprise. Die Komposition des letzten V. Aktes bereitete Glinka die größte Sorge und Aufregung. Die Oper stand kurz vor der Vollendung; die von Schirkow verfasste Skizze des Librettos war nicht zufriedenstellend. Das grandiose Ausmaß der Oper wurde durch die Vielzahl der Bühnenereignisse noch komplizierter: die Szene zwischen Ratmir und Gorislawa, das Erscheinen von Naina und Farlaf, die Szene der Ermordung Ruslans durch seinen verräterischen Rivalen und schließlich der große Monolog von Finn, dem es gelingt, den jungen Helden mit Hilfe von „lebendem und totem Wasser“ wiederzubeleben.

Abweichend vom Text des Gedichts (und gleichzeitig von Schirkows Libretto), löste Glinka seine Aufgabe anders. Er reduzierte die gesamte erste Szene des V. Aktes erheblich und verlagerte den Schwerpunkt auf die Schlussszene im alten Kiew, wobei er sich das Hauptziel setzte, „den kommenden Ruhm Russlands“²² zu zeigen.

²² „Hier erscheint Finn, prophezeit Ruslan und Ludmila und ihren Nachkommen Glück und zeigt mit einem Schwung seines Zauberstabs den kommenden Ruhm Russlands. Der Sinn des Ganzen: es gab ein Märchen, und

присказка». Слова Глинки из программы V действия, написанной им в конце 1841—начале 1842 года и адресованной предположительно Н. В. Кукольнику (87, 116).

Этой картиной всенародного торжества Он хотел, говоря его словами, удачно «осадить» оперу и утвердить ее главную мысль. Сюда, к этой монументальной сцене, сходятся все путеводные нити, руководящие судьбами героев, здесь завершается широкая панорама сказочных, причудливо-фантастических картин: из мира чудес — в мир реальности. И как величественный апофеоз возвышается над всем повествованием мощный хор народа: «Слава великим богам! Слава Отчизне святой!»

Последовательно осуществлен в V действии замысел постепенного просветления — путь «навстречу солнцу». Два хора причитания над спящей Людмилой образно символизируют славянский похоронный обряд. Но уже во втором из них интонации народного плача заметно смягчаются. Плавный, баркарольный по ритму хор «Не проснется птичка утром», близко напоминающий мелодический строй украинских песен, естественно входит в ту атмосферу задушевной лирики, которая характеризует в опере грациозный облик юной княжны. Волшебный сон недолог; неувядаема юность и красота.

И миг пробуждения наступает. С появлением Руслана музыка озаряется ярким светом. Словно напоминая пророчество Баяна, в оркестре вновь зазвенели «златые струны» арфы и фортепиано: Исполнена чистой радости музыка заключительного дуэта — песнь любящих сердец. Диатоническая мелодия типично славянского склада, образуемая сцеплением двух кварт

jetzt gibt es ein Märchen.“ Glinkas Worte aus dem Programmheft zum V. Akt, das er Ende 1841 - Anfang 1842 schrieb und das vermutlich an N. W. Kukolnik gerichtet war (87, 116).

Mit diesem Bild des Triumphs der Nation wollte er, wie er sagte, die Oper erfolgreich „belagern“ und ihre Hauptidee bestätigen. Hier, in dieser monumentalen Szene, laufen alle Fäden zusammen, die das Schicksal der Figuren leiten; hier endet das weite Panorama der märchenhaften, phantastischen Bilder: von der Welt der Wunder zur Welt der Wirklichkeit. Und wie eine majestätische Apotheose erhebt sich der mächtige Chor des Volkes über die ganze Erzählung: „Ruhm den großen Göttern! Ruhm dem heiligen Vaterland!“

Im V. Akt wird die Idee der allmählichen Erleuchtung - der Weg „zur Sonne“ - konsequent umgesetzt. Die beiden Refrains der Klagen über die schlafende Ljudmila symbolisieren im übertragenen Sinne die slawischen Begräbnisriten. Doch schon im zweiten wird die Intonation der volkstümlichen Klage merklich abgemildert. Der sanfte Barcarole-Rhythmus des Refrains von „Kein Vogel wacht am Morgen“, der der melodischen Struktur ukrainischer Lieder sehr ähnlich ist, fügt sich ganz natürlich in die Atmosphäre inniger Lyrik ein, die den anmutigen Auftritt der jungen Fürstin in der Oper prägt. Der zauberhafte Traum ist nur von kurzer Dauer; Jugend und Schönheit sind unvergänglich.

Und der Moment des Erwachens ist da. Mit Ruslans Erscheinen wird die Musik von einem hellen Licht erhellt. Wie in Erinnerung an Bajans Prophezeiung erklingen im Orchester wieder die „goldenen Saiten“ der Harfe und des Klaviers: die Musik des Schlussduetts - das Lied der liebenden Herzen - ist von reiner Freude erfüllt. Die diatonische Melodie einer typisch slawischen Struktur, die sich aus der

(«Радость, счастье ясное и восторг любви»), создает впечатление безмятежного покоя. Желаемое совершилось, сказке приходит конец.

Торжественно звучит в финале-блестящая тема увертюры. Вихрем взвиваются ликующие тираты у струнных. Мощные, скандирующие возгласы хора настойчиво акцентируют энергичный хореический лейтритм. Мобилизованы все средства: духовой и медный Оркестры на сцене, полный состав симфонического оркестра с тремя тромбонами. Но как везде в «Руслане», драматургия единства сочетается с драматургией контраста. В общий «славянский» контекст включаются колоритные темы Востока. Величественная тема «славы России» сначала выразительно оттеняется лирическим эпизодом, где в партиях Ратмира и Гориславы звучит модифицированная тема Турецкого танца, а затем в ликующей коде соединяется с буйным наигрышем Лезгинки (пример 100).

Введение этих тем симптоматично. Оно оправдано вдвойне: как общим идейным замыслом оперы, так и эпической направленностью ее музыкальной драматургии. Образ родины, России Глинка не мыслил вне ее многонациональной природы, вне исторически сложившихся связей, объединивших Русь и Восток. Идеи братства и единения народов России, запавшие в его душу с юных дней, подсказали ему достойное завершение русской народной эпопеи. В мощных, ликующих призывах финального хора отчетливо слышится мысль, высказанная одним из идеологов декабризма— О. М. Сомовым: «Сколько различных народов слилось под одно название русских... Сколько разных обликов, нравов и обычаев представляется,

Verbindung zweier Quarten ergibt („Freude, klares Glück und Wonne der Liebe“), erweckt den Eindruck eines heiteren Friedens. Das Gewünschte ist vollbracht, das Märchen geht zu Ende.

Das brillante Thema der Ouvertüre erklingt triumphal im Finale. Die jubelnden Tiraden der Streicher wirbeln. Die kraftvollen, skandierenden Rufe des Chors unterstreichen eindringlich den energischen choräischen Leitrythmus. Alle Mittel werden mobilisiert: die Blechbläser und das Blasorchester auf der Bühne, das gesamte Sinfonieorchester mit drei Posaunen. Aber wie auch sonst in „Ruslan“ wird das Drama der Einheit mit dem Drama des Kontrasts kombiniert. Farbenfrohe Themen aus dem Orient werden in den allgemeinen „slawischen“ Kontext eingefügt. Das majestätische Thema vom „Ruhm Russlands“ wird zunächst in einer lyrischen Episode ausdrucksvoll schattiert, in der ein abgewandeltes türkisches Tanzthema in den Rollen von Ratmir und Gorislawa erklingt, und dann in einer jubelnden Coda mit der ausgelassenen Melodie der Lesginka kombiniert (Beispiel 100).

Die Einführung dieser Themen ist symptomatisch. Sie ist doppelt gerechtfertigt: sowohl durch den allgemeinen ideellen Entwurf der Oper als auch durch die epische Ausrichtung ihrer musikalischen Dramaturgie. Glinka konnte sich das Bild der Heimat, Russlands, nicht ohne seine multinationale Natur und die historisch gewachsenen Verbindungen vorstellen, die die Rus und den Orient vereinten. Die Ideen der Brüderlichkeit und Einheit der Völker Russlands, die ihm seit seiner Jugend im Herzen lagen, wiesen ihm den Weg zu einem würdigen Abschluss der russischen Volksepos. In den kraftvollen, jubelnden Aufrufen des Schlusschores ist deutlich der Gedanke zu hören, den einer der Ideologen des Dekabismus, O. M. Somow, ausgesprochen hat: „Wie viele verschiedene Völker sind unter dem

испытующему взору в одном объеме России совокупных!» (254, 556).

С другой стороны, образную проблему финала Глинка по-новому решил и в чисто композиционном аспекте, в плане художественного синтеза, подводящего итог эпопее. Цикл замыкается. Заканчивается широко развернувшаяся «по горизонтали» пятиактная репризная композиция, в которой каждое действие в соответствии с главной, центральной фигурой могло бы иметь вполне определенное название: «Народ», «Руслан», «Ратмир», «Людмила», «Народ». Синтезирующая реприза объединяет все линии.

Такой тип синтезирующего финала, утверждающего множественную репризу контрастных тем, был смелым завоеванием композитора, унаследованным затем в различных операх эпического жанра. Духовному ученику и последователю Глинки Римскому-Корсакову впоследствии удалось еще шире развить этот глинкинский принцип в монументальных конструкциях своих заключительных сцен, в опере-былине «Садко» и в опере-легенде «Сказание о граде Китеже».

Подобные аналогии можно продолжить. Со всей очевидностью прослеживаются они вплоть до наших дней. И если при каждом обращении к гениальной опере Глинки «руслановские параллели» неизбежно всплывают в памяти слушателя, то этим лишь подтверждается мысль Стасова о «Руслане» как основании русской классической композиторской школы — краеугольном камне, на котором зиждется мощное здание эпической оперы, эпического симфонизма.

einen Namen der Russen zusammengeflossen... Wie viele verschiedene Gesichter, Sitten und Gebräuche zeigen sich dem prüfenden Blick im vereinten Umfang Russlands!“ (254, 556).

Andererseits hat Glinka das figurative Problem des Finales in rein kompositorischer Hinsicht auf neue Weise gelöst, im Sinne einer künstlerischen Synthese, die das Epos zusammenfasst. Der Zyklus schliesst. Der Zyklus endet mit einer fünftaktigen Reprise-Komposition, die sich weitgehend „horizontal“ entfaltet, wobei jede Handlung, entsprechend der zentralen Hauptfigur, einen ganz bestimmten Titel haben könnte: „Das Volk“, „Ruslan“, „Ratmir“, „Ljudmila“ und „Das Volk“. Die synthetisierende Reprise vereinigt alle Zeilen.

Diese Art von synthetisierendem Finale, das eine mehrfache Reprise kontrastierender Themen vorsieht, war eine kühne Eroberung des Komponisten, die dann in verschiedenen Opern des epischen Genres übernommen wurde. Rimski-Korsakow, Glinkas geistiger Schüler und Nachfolger, konnte dieses Glinka-Prinzip später in den monumentalen Konstruktionen seiner Schlusszenen, in der Helden-Opern „Sadko“ und in der Opernlegende „Die Geschichte der Stadt Kitesch“, noch weiter entwickeln.

Solche Analogien ließen sich fortsetzen. Sie lassen sich bis in die Gegenwart hinein deutlich nachvollziehen. Und wenn jedes Mal, wenn wir uns auf Glinkas brillante Oper beziehen, die „Ruslan-Parallelen“ unweigerlich im Gedächtnis des Hörers auftauchen, bestätigt dies nur Stassows Idee von „Ruslan“ als dem Fundament der russischen klassischen Kompositionsschule - dem Grundstein, auf dem das mächtige Gebäude der epischen Oper und des epischen Symphonismus ruht.

Инструментальная музыка с детских лет привлекала Глинку. О своем пристрастии к оркестру, к инструментальным тембрам композитор говорит в «Записках». «Оркестр моего дяди²³ был для меня источником самых живых восторгов.

²³ Афанасия Андреевича Глинки, брата матери композитора, чье имение Шмаково находилось неподалеку от Новоспасского.

Когда играли для танцев, как-то: экосезы, матрадур, кадрили и вальсы, я брал в руки скрипку или маленькую флейту (piccolo) и подлаживался под оркестр, разумеется, посредством тоники и доминанты», — писал он, вспоминая свое детство, и далее заметил: «Оркестр вообще я любил более всего» (85, 213, 214). Раннее знакомство с увертюрами популярных в то время композиторов—Мегюля, Буальдые, Крейцера, а затем дирижирование крепостным оркестром могло вооружить юного музыканта достаточным опытом в овладении сонатно-симфонической формой. Расширяя свои познания, он проходил с этим оркестром лучшие произведения классиков — увертюры и симфонии Моцарта, Гайдна, Керубини, Бетховена. Показательно, что к жанру симфонии и квартета относятся первые дошедшие до нас сочинения Глинки. Гениальный автор двух опер, он начал свой путь в сфере инструментальной музыки.

И в то же время именно в данной области путь этот оказался особенно трудным. Все произведения для оркестра, написанные в ранний период, до «Ивана Сусанина», так и остались незавершенными. Не осуществилась мечта о создании циклической, многочастной симфонии. И лишь в последние годы

Glinka fühlte sich von Kindheit an zur Instrumentalmusik hingezogen. Der Komponist spricht in seinen „Notizen“ von seiner Vorliebe für das Orchester und instrumentale Klangfarben. „Das Orchester meines Onkels²³ war für mich eine Quelle der lebhaftesten Freude.

²³ Afanassi Andrejewitsch Glinka, Bruder der Mutter des Komponisten, dessen Gut Schmakowo nicht weit von Nowospasskoje entfernt lag.

Wenn sie zu Tänzen spielten, wie Ecosaise, Matradours, Quadrillen und Walzer, nahm ich eine Geige oder eine kleine Flöte (Piccolo) in die Hand und passte mich dem Orchester an, natürlich mit Hilfe von Tonika und Dominante“, schreibt er in Erinnerung an seine Kindheit und bemerkt weiter: „Ich liebte das Orchester im Allgemeinen mehr als alles andere“ (85, 213, 214). Die frühe Bekanntschaft mit Overtüren populärer Komponisten der Zeit - Méhul, Boaldieu und Kreutzer - und das Dirigieren eines Leibeigenenorchesters verschafften dem jungen Musiker genügend Erfahrung in der Beherrschung der sonatensymphonischen Form. Um seine Kenntnisse zu erweitern, führte er mit diesem Orchester die besten Werke der Klassiker auf - Overtüren und Sinfonien von Mozart, Haydn, Cherubini und Beethoven. Es ist bezeichnend, dass Glinkas erste erhaltene Werke der Gattung Sinfonie und Quartett angehören. Als brillanter Komponist zweier Opern begann er seine Karriere im Bereich der Instrumentalmusik.

Zugleich erwies sich dieser Weg in diesem Bereich als besonders schwierig. Alle Orchesterwerke, die in der frühen Periode vor „Iwan Sussanin“ entstanden, blieben unvollendet. Der Traum von einer zyklischen, mehrsätzigen Sinfonie wurde nicht verwirklicht. Erst in seinen letzten Lebensjahren kam Glinka zu seinen

Глинка пришел к своим бессмертным симфоническим сочинениям — «Камаринской», испанским увертюрам и Вальсу-фантазии.

Сложность овладения симфоническим жанром вполне объяснима, если принять во внимание те новые задачи, которые поставил перед собой композитор. В течение всей жизни он последовательно искал метод развития, соответствующий характеру русского тематизма, интонационному строю русской музыки. В сфере циклической симфонии и камерно-инструментальных ансамблей эта проблема оказалась наиболее сложной, ибо культура инструментально-симфонических форм в России находилась еще в стадии становления. Русская непрограммная (или, как называл ее Глинка, «концертная») музыка, развивавшаяся под несомненным влиянием венского классицизма, была в то время представлена лишь единичными образцами. К лучшим из них принадлежат созданные еще в XVIII веке ансамбли Бортнянского и некоторые ансамбли Алябьева 1810—30-х годов, а в области оркестровой музыки выделились только ранние симфонии Мих. Виельгорского, практически не вошедшие в концертный репертуар. В творчестве русских композиторов симфоническое мастерство проявлялось, как правило, в жанре оперной или театральной увертюры, где прочную опору для соответствующего драматургического замысла давал определенный сюжет: таковы лучшие произведения Бортнянского, Фомина, Давыдова, Козловского, Верстовского.

Но мысль Глинки продвигалась значительно дальше. Считая необходимой для своих сочинений конкретную жанровую основу (или, говоря его словами, «положительные данные»), он в то же время хотел

unsterblichen symphonischen Werken - der „Kamarinskaja“, den „Spanischen Overtüren“ und der „Walzer-Fantasie“.

Die Schwierigkeit, die symphonische Gattung zu beherrschen, wird verständlich, wenn man die neuen Aufgaben berücksichtigt, die sich der Komponist stellte. Zeit seines Lebens war er ständig auf der Suche nach einer Entwicklungsmethode, die dem Wesen der russischen Thematik und der intonatorischen Struktur der russischen Musik entspricht. Im Bereich der zyklischen Sinfonie und der kammermusikalischen Ensembles erwies sich dieses Problem als das schwierigste, denn die Kultur der instrumental-sinfonischen Formen steckte in Russland noch in den Kinderschuhen. Die russische Nicht-Programm-Musik (oder, wie Glinka sie nannte, „Konzertmusik“), die sich unter dem unzweifelhaften Einfluss der Wiener Klassik entwickelte, war damals nur durch einzelne Beispiele vertreten. Zu den besten gehören die im 18. Jahrhundert entstandenen Ensembles von Bortnjanski und einige Ensembles von Aljabjew aus den 1810er - 30er-Jahren, während im Bereich der Orchestermusik nur die frühen Sinfonien von Michail Wielgorski hervorstechen, die praktisch nicht in das Konzertrepertoire aufgenommen wurden. Bei den russischen Komponisten zeigte sich die symphonische Meisterschaft in der Regel in der Gattung der Oper oder der Theaterouvertüre, wo eine bestimmte Handlung eine solide Grundlage für die entsprechende dramaturgische Idee bildete: dies sind die besten Werke von Bortnjanski, Fomin, Dawydow, Koslowski und Werstowski.

Aber Glinkas Gedanken gingen noch viel weiter. Er hielt es zwar für notwendig, dass seine Kompositionen eine bestimmte Gattungsgrundlage (oder, wie er es ausdrückte, „positive Daten“) haben, wollte ihnen aber

дать им самостоятельное значение и приобщить к инструментальной музыке широкую аудиторию. Созданием испанских увертюр и «Камаринской» он эту задачу решил.

Процесс развития инструментально-симфонических жанров в творчестве Глинки был долгим, сложным и своеобразным. В целом он соответствует основным этапам его творческой деятельности и характеризуется на каждой отдельной стадии значительной перестройкой в методах работы над данным, конкретным материалом. Сначала это были многочисленные эскизы симфоний и увертюр, оставшиеся в архивах. Затем — прекрасные образцы русского симфонизма, осуществленные в рамках оперы: увертюры «Сусанина» и «Руслана», блистательный «польский акт», сюиты танцев и оперные антракты. И наконец—высокие достижения в сфере самостоятельной, «концертной» музыки, послужившие основой дальнейшего развития русского классического симфонизма.

Два основных направления преобладают в инструментальном творчестве молодого Глинки: с одной стороны — освоение сонатно-симфонических форм на почве западноевропейских классических традиций, с другой — выработка характерного национального тематизма и соответственных приемов его развития, по преимуществу вариационными средствами. Отчетливо проявлялись эти тенденции и в двух жанровых категориях: оркестровых сочинениях и камерных ансамблях.

Наиболее удачными оказались ранние опыты в жанре инструментальной камерной музыки. Создавая свои камерные ансамбли,

gleichzeitig eine eigenständige Bedeutung geben und die Instrumentalmusik einem breiten Publikum vorstellen. Mit den Spanischen Ouvertüren und der „Kamarinskaja“ hat er dieses Ziel erreicht.

Der Entwicklungsprozess der instrumentalen und symphonischen Gattungen in Glinkas Werk war lang, komplex und eigentümlich. Im Allgemeinen entspricht er den wichtigsten Etappen seiner schöpferischen Tätigkeit und ist in jeder einzelnen Phase durch eine bedeutende Umstrukturierung der Arbeitsmethoden an diesem besonderen Material gekennzeichnet. Zunächst waren es die zahlreichen Skizzen zu Sinfonien und Ouvertüren, die in den Archiven verblieben. Dann gab es schöne Beispiele des russischen Symphonismus, die im Rahmen der Oper realisiert wurden: die Ouvertüren zu „Sussanin“ und „Ruslan“, der brillante „Polnische Akt“, Tanzsuiten und Opernzwischenstücke. Und schließlich die höchsten Errungenschaften auf dem Gebiet der eigenständigen „Konzertmusik“, die als Grundlage für die weitere Entwicklung der russischen klassischen Sinfonik diente.

Im Instrumentalwerk des jungen Glinka herrschen zwei Haupttendenzen vor: einerseits die Beherrschung der sonatenhaften und symphonischen Formen auf der Grundlage westeuropäischer klassischer Traditionen, andererseits die Entwicklung einer charakteristischen nationalen Thematik und entsprechender Methoden ihrer Erarbeitung, vor allem durch Variationen. Diese Tendenzen manifestierten sich auch deutlich in zwei Gattungen: Orchesterwerke und Kammerensembles.

Seine frühen Experimente in der Gattung der instrumentalen Kammermusik erwiesen sich als äußerst erfolgreich. Bei der Schaffung seiner

молодой композитор в целом достаточно легко осваивал форму сонатно-симфонического цикла, опираясь и на традиции классицизма, и на близкий ему интонационный строй русского лирического романса.

Более сложные задачи он ставил перед собой в первых эскизах оркестровых сочинений — в двух ранних увертюрах и особенно в неоконченной симфонии, где он со всей целеустремленностью пытался «работать на русские народные темы».

В набросках симфонии си-бемоль мажор (1822—1826) композитор впервые вступает на путь создания русской национальной симфонии — идея, которую он вынашивал в течение всей творческой жизни. Здесь это пока еще первая, робкая попытка. В основу главной партии положена тема народной песни «Во лузях», а в медленной части широкое вариационное развитие получает украинская песня «Ой не ходи, Грицю», широко известная в начале XIX века. При всем несовершенстве этого раннего опыта, молодой композитор все же достаточно убедительно применяет характерный для него метод вариационного развития народных тем и типичные приемы народно-русской инструментовки. Важную роль в оркестровке выполняют у него деревянные духовые инструменты, и в первую очередь кларнет — как идеальное воплощение свирели, как характерная краска, присущая русскому сельскому пейзажу, светлым пасторальным картинам русской природы.

Прошло около десяти лет — и мысль о создании русской симфонии вновь возродилась в большом произведении, написанном незадолго до «Ивана Сусанина». В 1834 году, в Берлине, композитор начал работать

Kammerensembles beherrschte der junge Komponist die Form des sonatensymphonischen Zyklus in der Regel recht gut, wobei er sowohl auf die Traditionen des Klassizismus als auch auf die Intonationsstruktur der ihm nahestehenden russischen lyrischen Romantik zurückgriff.

Schwierigere Aufgaben stellte er sich in seinen ersten Entwürfen für Orchesterwerke - in den beiden frühen Ouvertüren und vor allem in der unvollendeten Sinfonie, wo er mit aller Entschlossenheit versuchte, „russische Volksthemen zu bearbeiten“.

In den Skizzen zur Sinfonie B-Dur (1822-1826) begibt sich der Komponist zum ersten Mal auf den Weg, eine russische Nationalsinfonie zu schaffen - eine Idee, die er sein ganzes Leben lang hegte. Hier ist es noch sein erster, zaghafter Versuch. Der Hauptteil basiert auf dem Thema des Volksliedes „In den Pfützen“, während im langsamen Satz das zu Beginn des 19. Jahrhunderts weithin bekannte ukrainische Lied „Oh, geh nicht, Gregor“ eine variantenreiche Entwicklung erfährt. Trotz aller Unvollkommenheit dieser frühen Erfahrung wendet der junge Komponist die für ihn charakteristische Methode der Variationsentwicklung volkstümlicher Themen und typische Methoden der volkstümlich-russischen Instrumentation noch überzeugend genug an. Holzblasinstrumente, vor allem die Klarinette, spielen eine wichtige Rolle in der Orchestrierung, als ideale Verkörperung der Hirtenflöte und als charakteristische Farbe, die der russischen Landschaft und den leichten pastoralen Bildern der russischen Natur innewohnt.

Etwa zehn Jahre vergingen, und die Idee, eine russische Sinfonie zu komponieren, wurde in einem großen Werk, das kurz vor „Iwan Sussanin“ entstand, wieder aufgegriffen. 1834 begann der Komponist in Berlin mit der

над Увертюрой-симфонией на круговую русскую тему, в которой уже просвечивают черты будущей гениальной «Камаринской».

«Мысль о национальной музыке (не говорю еще оперной) более и более прояснялась», — писал Глинка об этом периоде своей деятельности, когда, покинув Италию и поселившись в Берлине, он начал прилежно работать под руководством Дена (85, 263). Нельзя не заметить, что к своей Увертюре-симфонии он пришел от сочинений совсем противоположного склада. Написанные им в Милане блестящие концертные ансамбли говорят об увлечении виртуозностью, щедрым, пленительным мелодизмом итальянского бельканто, приподнятой патетикой итальянского оперного стиля²⁴.

²⁴ См. раздел о камерно-инструментальном творчестве Глинки.

Но уже в последнем из них — Патетическом трио для фортепиано, кларнета и фагота — более ощутимо зазвучали русские струны, задушевные отзвуки родной романсовой лирики. «Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски», — вспоминал композитор об этом важном, переломном для него времени — и уже не возвращался к пройденному этапу. Написанные в Италии камерные ансамбли были последними в этом жанре. Мечты о крупных, значительных сочинениях, в которых он мог бы проявить себя подлинно национальным художником, полностью завладели воображением Глинки.

В таком плане задумана была Увертюра-симфония — большое одночастное произведение,

Arbeit an einer Ouvertüren-Symphonie über ein rundum russisches Thema, in der bereits die Züge der späteren brillanten „Kamarinskaja“ durchscheinen.

„Die Idee der nationalen Musik (um nicht zu sagen der Opernmusik) wurde immer klarer“, schrieb Glinka über diese Periode seiner Tätigkeit, als er, nachdem er Italien verlassen und sich in Berlin niedergelassen hatte, unter der Leitung von Dehn eifrig zu arbeiten begann (85, 263). Es sollte nicht übersehen werden, dass er zu seiner Ouvertüren-Symphonie von Werken ganz entgegengesetzter Art kam. Die brillanten Konzertensembles, die er in Mailand schrieb, sprechen von seiner Faszination für die Virtuosität, den großzügigen, fesselnden Melodiesinn des italienischen Belcanto und die gehobene Pathetik des italienischen Opernstils²⁴.

²⁴ Siehe den Abschnitt über Glinkas kammermusikalisches Werk.

Doch schon im letzten von ihnen - dem Pathetique-Trio für Klavier, Klarinette und Fagott - klangen die russischen Streicher, die innigen Anklänge seiner heimatlichen Liebeslyrik, deutlicher an. „Die Sehnsucht nach der Heimat brachte mich allmählich auf die Idee, auf Russisch zu schreiben“, erinnerte sich der Komponist an diese für ihn wichtige, entscheidende Zeit - und er kehrte nie mehr auf die Bühne zurück, die er hinter sich gelassen hatte. Die in Italien geschriebenen Kammerensembles waren die letzten dieser Gattung. Der Traum von großen, bedeutenden Werken, in denen er sich als wahrhaft nationaler Künstler beweisen konnte, ergriff Glinkas Phantasie völlig.

Dies war der Plan für die Ouvertüre-Symphonie, ein großes einsätziges Werk, das jedoch die Züge eines symphonischen Zyklus trägt²⁵.

имеющее, однако, признаки симфонического цикла²⁵.

²⁵ В автографе это произведение названо Симфонией для оркестра на две русские темы. Окончено и отредактировано В. Я. Шебалиным, исполнено впервые в 1938 году.

Как бы предвосхищая замысел «Камаринской», Глинка строит всю композицию на основе двух контрастных тем народного склада — медленной протяжной и бойкой, энергичной плясовой. Воплощением лирического начала служит задумчивая тема вступления, родственная народным песням городского быта («Я не знала ни о чем в свете тужить», «Чем тебя я огорчила») (пример 101).

Задорное, энергичное Allegro рисует картину народной пляски. Главная и побочная тема, интонирующие общий нисходящий мелодический ход, сливаются в едином потоке плясовых наигрышей (пример 102а, б).

В общей композиции увертюры композитор намеренно подчеркивает контраст двух образных сфер («У нас или неистовая веселость, или горькие слезы», — говорил он о русской народной музыке; 85, 259). Но одновременно возникает и подлинно глинкавский прием сближения контрастных начал в процессе создания единой, монолитной формы. Тема Andante, широко экспонированная во вступительном разделе, в дальнейшем становится активной участницей симфонического действия. В начале разработки она появляется вновь, вбирая элементы главной и побочной партий, подвергаясь существенной трансформации.

²⁵ Im Autograph trägt dieses Werk den Titel Symphonie für Orchester über zwei russische Themen. Fertiggestellt und herausgegeben von W. J. Schebalin, uraufgeführt 1938.

Als würde er die Idee von „Kamarinskaja“ vorwegnehmen, baut Glinka die gesamte Komposition auf zwei kontrastierenden volkstümlichen Themen auf - einem langsamen, langgezogenen Thema und einem flotten, energischen Tanz. Der lyrische Anfang wird durch das nachdenkliche Thema der Einleitung verkörpert, das an Volkslieder des städtischen Lebens angelehnt ist („Ich wusste nichts auf der Welt, worüber ich traurig sein konnte“, „Warum habe ich dich betrübt“) (Beispiel 101).

Das fröhliche, energiegeladene Allegro zeichnet das Bild eines Volkstanzes. Die Haupt- und Seitenthemen, die eine gemeinsame absteigende melodische Passage intonieren, verschmelzen zu einem einzigen Strom von Tanzmelodien (Beispiel 102a, b).

In der allgemeinen Komposition der Ouvertüre betont der Komponist bewusst den Kontrast zwischen den beiden figurativen Sphären („Wir haben entweder wütende Heiterkeit oder bittere Tränen“, sagte er über die russische Volksmusik; 85, 259). Zugleich zeigt sich aber auch eine wahrhaft glinkasche Technik, kontrastierende Anfänge zu einer einzigen, monolithischen Form zusammenzuführen. Das Andante-Thema, das im ersten Teil sehr exponiert ist, wird später zu einem aktiven Teilnehmer am symphonischen Geschehen. Zu Beginn der Durchführung taucht es wieder auf, nimmt Elemente des Haupt- und des Seitenteils auf und erfährt eine bedeutende Verwandlung.

Подобный прием тематического сплава Глинка позднее осуществит на высоком уровне мастерства. Здесь же, в произведении экспериментального характера, ему еще не удалось достигнуть естественности развития и органичности формы. Симфония осталась неоконченной, и сам Глинка в «Записках» дал ей отрицательную оценку; «Написал... также этюду увертюры-симфонии на круговую (русскую тему), которая, впрочем, была разработана по-немецки» (85, 263). Напомним, что композитор занимался тогда под руководством Дена, который несомненно стремился ввести это сочинение в русло классицистского, гайдновского симфонизма. Однако Глинка не мог не почувствовать дисгармонии между национально окрашенным материалом и обобщенно-нейтральным его развитием. Особенно явным это противоречие становится в разработочном разделе, где слишком назойливые приемы вычленения мотивов разрушали облик народных тем.

Несколько иную трактовку народные образы получили в другом произведении Глинки — Каприччио на русские темы для фортепиано в четыре руки. Возникшее почти одновременно с Увертюрой-симфонией, это произведение не подчинено принципам сонатности. Оно построено в форме свободной рапсодии или фантазии, развернутой на материале трех подлинных народных песен («Не белы-то снега», «Во саду ли, в огороде», «Не тесан терем») и собственной авторской темы. В мелодическом отношении каприччио ярче, богаче увертюры. Полифонические и вариационные приемы развития применены в нем более органично. Положенные в основу композиции народные темы прямо предвосхищают отдельные

Glinka wird später eine ähnliche Technik der thematischen Verschmelzung auf einem hohen Niveau der Beherrschung realisieren. Hier, in einem Werk mit experimentellem Charakter, ist es ihm jedoch noch nicht gelungen, eine natürliche Entwicklung und organische Form zu erreichen. Die Symphonie blieb unvollendet, und Glinka selbst bewertete sie in seinen „Notizen“ negativ; „Ich schrieb... auch eine Skizze einer Overtüre-Symphonie über ein rundum (russisches Thema), die jedoch auf deutsche Weise entwickelt wurde“ (85, 263). Erinnern wir uns daran, dass der Komponist damals unter der Leitung von Dehn komponierte, der zweifellos bestrebt war, dieses Werk in die Bahnen des klassizistischen, Haydn'schen Symphonismus zu lenken. Doch Glinka konnte die Dissonanz zwischen dem national geprägten Material und seiner verallgemeinernd-neutralen Entwicklung nicht übersehen. Dieser Widerspruch wird besonders in der Durchführung deutlich, wo allzu aufdringliche Techniken zur Isolierung von Motiven den Anschein von Volksthemen zerstören.

In einem anderen Werk Glinkas, dem Capriccio über russische Themen für Klavier zu vier Händen, wurden die volkstümlichen Bilder etwas anders interpretiert. Dieses Werk, das fast gleichzeitig mit der Overtüre-Symphonie entstand, folgt nicht den Prinzipien der Sonorität. Es ist in Form einer freien Rhapsodie oder Fantasie aufgebaut, die auf drei authentischen Volksliedern („Nicht weiß sind die Schneeflocken“, „Im Garten, im Gemüsegarten“ und „Der Turm ist nicht aus Stein gehauen“) und einem eigenen Thema des Komponisten basiert. In melodischer Hinsicht ist das Capriccio heller und reicher als die Overtüre. Die Methoden der polyphonen und variierenden Entwicklung werden hier organischer angewandt. Die volkstümlichen Themen, die der

моменты будущей оперы Глинки, Здесь и глубокое раздумье в спокойном величавом напеве вступления («Не белы-то снега»), и светлые образы народного веселья, и эпически-торжественные колокольные перезвоны в монументальной коде. Остается пожалеть, что композитору не удалось оркестровать это сочинение, О том, что каприччио с самого же начала было задумано для оркестра, с большой убедительностью писал еще первый редактор рукописи Глинки — М. А. Балакирев, восстановивший каприччио в 1904 году.

Наряду с Увертюрой-симфонией эта фортепианная пьеса знаменует в творчестве Глинки конец подготовительного этапа к созданию национальной оперы, Пройдя через длительный период освоения инструментальных форм, через искушение романтической прелестью «итальянских» ансамблей, через различные опыты сложной инструментальной разработки народных тем, он пришел наконец к своей главной цели. В «Сусанине» композитор выступил уже во всеоружии мастерства, владея в полной мере методом симфонического развития и техникой идеально чистой, прозрачной и колоритной оркестровки.

Работа над двумя операми, казалось бы, надолго отвлекла Глинку от чисто инструментальных замыслов. Однако, по существу, именно в сфере оперной композиции сформировались важнейшие принципы его зрелого симфонизма, выявились неисчерпаемые возможности его оркестровой палитры, характерные особенности его тембровой драматургии. Не случайно Берлиоз, услышав в Париже отдельные фрагменты из опер Глинки, так

Komposition zugrunde liegen, nehmen bestimmte Momente von Glinkas späterer Oper direkt vorweg: tiefe Besinnlichkeit in der ruhigen, majestätischen Melodie der Einleitung („Nicht weiß sind die Schneeflocken“), helle Bilder volkstümlicher Fröhlichkeit und epische und triumphale Glockenschläge in der monumentalen Coda. Es bleibt zu bedauern, dass es dem Komponisten nicht gelungen ist, dieses Werk zu orchestrieren. Dass das Capriccio von Anfang an für Orchester konzipiert war, hat sogar Glinkas erster Herausgeber des Manuskripts, M. A. Balakirew, der das Capriccio 1904 rekonstruierte, mit großer Überzeugung geschrieben.

Zusammen mit der Ouvertüren-Symphonie markiert dieses Klavierstück das Ende der Vorbereitungsphase in Glinkas Schaffen einer nationalen Oper. Nach einer langen Periode der Beherrschung instrumentaler Formen, nach der Verführung durch den romantischen Charme „italienischer“ Ensembles, nach verschiedenen Experimenten in der komplexen instrumentalen Ausarbeitung volkstümlicher Themen, kam er schließlich zu seinem Hauptziel. In „Sussanin“ war der Komponist bereits im Vollbesitz seiner Kräfte und beherrschte die Methode der symphonischen Entwicklung und die Technik der vollkommen reinen, transparenten und farbenfrohen Orchestrierung in vollem Umfang.

Die Arbeit an den beiden Opern schien Glinka lange Zeit von rein instrumentalen Ideen abgelenkt zu haben. Tatsächlich aber bildeten sich auf dem Gebiet der Opernkomposition die wichtigsten Prinzipien seines reifen Symphonismus heraus, zeigten sich die unerschöpflichen Möglichkeiten seiner orchestralen Palette und die charakteristischen Züge seiner Klangfarbendramaturgie. Es ist kein Zufall, dass Berlioz, nachdem er in Paris einige Fragmente aus Glinkas Opern

высоко оценил его оркестровое мастерство. «Он великий гармонист и пишет партии инструментов с такою тщательностью, с таким глубоким знанием их самых тайных средств, что его оркестр- один из самых новых, самых живых оркестров в наше время», — писал автор «Фантастической симфонии»²⁶.

²⁶ Статья Берлиоза в «Journal des Débats» от 4/16 апреля 1845 года (см.: 148, II, 260).

Овладевая в опере методом сквозного тематического развития, Глинка придавал огромное значение самостоятельным оркестровым номерам, и в первую очередь увертюрам. Замечательную увертюру «Сусанина» можно считать его первым симфоническим произведением зрелого, классического стиля, а в увертюре «Руслана» уже заложено будущее симфонической эпики, которой обогатили русскую музыку Бородин, Римский-Корсаков, Глазунов.

Важным связующим звеном между двумя грандиозными операми явилась также работа композитора в области театральной музыки. Написанная им в 1840 году музыка к трагедии Кукольника «Князь Холмский» стоит как бы на перепутье между оперным и симфоническим жанром. Составленная из увертюры, антрактов и трех вокальных номеров, она ярко выявляет типичные принципы глинкинской обобщенной программности. По своим художественным достоинствам музыка «Холмского» неизмеримо выше литературного оригинала: сочиняя ее, композитор лишь в самом общем плане ориентировался на текст драмы и отразил лишь ее основную коллизию, создав ряд ярких жанрово-характеристических картин. Отчетливо прослеживается в этой

gehört hatte, dessen orchestrale Meisterschaft so hoch lobte. „Er ist ein großer Harmoniker und schreibt die Stimmen der Instrumente mit solcher Sorgfalt, mit einer so tiefen Kenntnis ihrer geheimsten Mittel, dass sein Orchester eines der neuesten, lebendigsten Orchester unserer Zeit ist“, - schrieb der Autor der „Phantastischen Symphonie“²⁶.

²⁶ Berlioz' Artikel im „Journal des Débats“ vom 4./16. April 1845 (siehe: 148, II, 260).

Glinka, der die Methode der thematischen Entwicklung in der Oper beherrschte, legte großen Wert auf eigenständige Orchesternummern, vor allem auf Ouvertüren. Die bemerkenswerte Ouvertüre zu „Sussanin“ kann als sein erstes symphonisches Werk eines reifen, klassischen Stils betrachtet werden, während die „Ruslan“-Ouvertüre bereits die Zukunft der symphonischen Epik vorzeichnete, die die russische Musik durch Borodin, Rimski-Korsakow und Glasunow bereichert hatte.

Ein wichtiges Bindeglied zwischen den beiden großen Opern war auch die Arbeit des Komponisten auf dem Gebiet der Theatermusik. Die Musik, die er 1840 für Kukolniks Tragödie „Fürst Cholmski“ schrieb, steht gleichsam am Scheideweg zwischen Oper und Sinfonie. Sie besteht aus einer Ouvertüre, einem Zwischenspiel und drei Gesangsnummern und zeigt anschaulich die typischen Prinzipien von Glinkas generalisiertem Programm. Künstlerisch ist die Musik von „Cholmski“ der literarischen Vorlage ungemein überlegen: Der Komponist hat sich bei der Komposition nur sehr allgemein am Text des Dramas orientiert und nur dessen Grundkollision reflektiert, wobei er eine Reihe von lebendigen, gattungstypischen Bildern geschaffen hat. Die Linie, die zu „Ruslan“ führt - die Gegenüberstellung

большой концертной сюите линия, ведущая к «Руслану», — сопоставление образов Руси и Востока, лирики и героики. Особенно интересна увертюра к трагедии, композиционно приближающаяся к увертюре «Руслана». Это ощущается и в динамичности сонатной формы, и в мастерских приемах трансформации тем, и в синтезирующем характере репризы с контрапунктическим сочетанием основных тем.

В работе над операми и музыкой к «Князю Холмскому» окончательно сформировался стиль глинкавской оркестровки — одновременно мощной и ясной, полнозвучной и прозрачной, обладающей тончайшими градациями динамики. Определелись и характерные для Глинки принципы чистого и плавного голосоведения, «словно-мелодической» трактовки отдельных партий (термин А. Н. Дмитриева), его умение использовать максимальные колористические и экспрессивные возможности каждого инструмента. Во всем своем блеске проявились эти качества и в произведениях для оркестра, написанных в последние годы жизни.

Поздние оркестровые произведения великого русского мастера, известные под общим названием увертюры, образуют в его наследии особую, компактную группу, концентрирующую в себе эстетику глинкинского симфонизма. О задачах своего симфонического творчества он с большой определенностью говорит в известном письме к Кукольнику из Парижа от 6/18 апреля 1845 года. «Я решился обогатить свой репертуар несколькими (и, если силы позволят, многими) концертными пьесами для оркестра под именем *fantaisies pittoresques*²⁷.

²⁷ Живописные фантазии (франц.).

von Russland- und Orientbildern, von Lyrik und Heroik - ist in dieser großen Konzertsuite deutlich erkennbar. Besonders interessant ist die Ouvertüre zur Tragödie, die kompositorisch der „Ruslan“-Ouvertüre nahe steht. Dies zeigt sich in der Dynamik der Sonatenform, in der meisterhaften Umsetzung der Themen und in dem synthetisierenden Charakter der Reprise mit ihrer kontrapunktischen Kombination der Hauptthemen.

In der Arbeit an den Opern und der Musik für „Fürst Cholmski“ nahm Glinkas Orchestrierungsstil, der zugleich kraftvoll und klar, volltönend und transparent ist und feinste dynamische Abstufungen aufweist, endgültig Gestalt an. Glinkas charakteristische Prinzipien der reinen und weichen Intonation, der „solistisch-melodischen“ Interpretation der einzelnen Teile (A. N. Dmitrijew's Begriff) und seine Fähigkeit, die maximalen koloristischen und expressiven Möglichkeiten eines jeden Instruments zu nutzen, wurden ebenfalls definiert. Diese Qualitäten kamen in den Werken für Orchester, die er in seinen letzten Lebensjahren schrieb, in ihrer ganzen Brillanz zum Ausdruck.

Die späten Orchesterwerke des großen russischen Meisters, die unter dem allgemeinen Namen Ouvertüren bekannt sind, bilden eine besondere, kompakte Gruppe in seinem Nachlass, in der sich die Ästhetik des Glinka'schen Symphonismus konzentriert. In einem berühmten Brief an Kukolnik aus Paris vom 6./18. April 1845 spricht er mit großer Bestimmtheit von den Aufgaben seines symphonischen Werks. „Ich habe mich entschlossen, mein Repertoire um einige (und, wenn es die Kräfte erlauben, viele) Konzertstücke für Orchester unter dem Namen *fantaisies pittoresques*²⁷ zu bereichern.

²⁷ Malerische Fantasien (franz.).

Доселе инструментальная музыка делилась на два противоположные отдела: квартеты и симфонии, ценимые немногими, устрашают массу слушателей своими глубокими и сложными соображениями: а собственно так называемые концерты, варьации и пр. утомляют ухо несвязностью и трудностями. Мне кажется, что можно соединить требования искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовершенствованием инструментов и исполнения, писать пьесы, равно докладные знатокам и простой публике» (89, 209).

Эту программу Глинка последовательно воплотил в жизнь, решая именно те проблемы, которые он четко поставил в цитированном выше письме. Первая и основная из них—проблема народности и доступности музыкального искусства. Стремление сочетать художественность с доступностью, преодолеть барьер, отделяющий сложную «ученую» музыку от широких слоев слушателей, действительно было продиктовано самыми смелыми, передовыми «требованиями века». Отсюда вытекает и характерная для Глинки широкая демократическая направленность, связанная с народно-жанровыми истоками его симфонизма. В гораздо большей степени, чем то было в оперном творчестве, он опирается в своих увертюрах на подлинные народные темы, песенные и танцевальные, разрабатывает бытующие интонации.

В том же письме затронуты важные для русской композиторской школы вопросы программности. «Для моей необузданной фантазии надобен текст или положительные данные», — писал композитор (89, 210). Однако литературный текст в собственном смысле слова никогда не служил

Bisher war die Instrumentalmusik in zwei gegensätzliche Abteilungen aufgeteilt: Quartette und Symphonien, die nur von wenigen geschätzt werden, schüchtern die Masse der Zuhörer durch ihre tiefen und komplexen Überlegungen ein; während die sogenannten Konzerte, Variationen usw. das Ohr durch ihre Inkohärenz und Schwierigkeiten ermüden. Es scheint mir möglich, die Erfordernisse der Kunst mit den Erfordernissen der Zeit zu verbinden und unter Ausnutzung der Verbesserung der Instrumente und der Aufführungspraxis Stücke zu schreiben, die für Kenner und das allgemeine Publikum gleichermaßen geeignet sind“ (89, 209).

Glinka hat dieses Programm konsequent in die Praxis umgesetzt und genau die Probleme gelöst, die er in dem oben zitierten Brief klar benannt hat. Das erste und wichtigste davon ist das Problem der populären und zugänglichen Musikkunst. Der Wunsch, Kunstfertigkeit mit Zugänglichkeit zu verbinden, die Barriere zu überwinden, die komplexe „gelehrte“ Musik vom allgemeinen Publikum trennt, war in der Tat von den mutigsten, fortschrittlichsten „Anforderungen des Jahrhunderts“ diktiert. Daraus ergibt sich die für Glinka charakteristische breite demokratische Ausrichtung, die mit den volkstümlichen Ursprüngen seines Symphonismus zusammenhängt. Mehr noch als in seinem Opernwerk greift er in seinen Ouvertüren auf authentische Volksthemen, Lied- und Tanzthemen zurück und entwickelt alltägliche Intonationen.

Im selben Brief wurden auch die für die russische Kompositionsschule wichtigen Fragen der Programmatik angesprochen. „Meine ungezügelter Phantasie braucht einen Text oder positive Daten“, schrieb der Komponist (89, 210). Ein literarischer Text im eigentlichen Sinne des Wortes diente

опорой для его инструментального творчества. Программность у Глинки во всех его сочинениях, не исключая и «Князя Холмского», носит обобщенный характер. В своих увертюрах он не стремится к последовательному сюжетному развитию, его «положительные данные» — это реальные впечатления окружающей жизни. Избегая детальной программности, он ищет в каждом отдельном случае свою поэтическую концепцию, свой поэтический сюжет. Народное веселье в «Камаринской», блестящее празднество под ярким солнцем юга в «Арагонской хоте», упоительные картины южной ночи в следующей испанской увертюре — вот «положительные данные», подсказанные воображением музыканта. И в каждом произведении музыкальная форма естественно гармонирует с художественной концепцией («чувство и форма — это душа и тело»); в каждом произведении она неповторима в своей оригинальности. Свободно чередует он в своих увертюрах классическую сонатную форму, рондообразную или концентрическую структуру, незамкнутую вариационную композицию.

И наконец — вновь возникающая у Глинки проблема новаторства, «требований века». В какой мере соответствуют этим требованиям его «живописные фантазии»? Как проявились в них новые тенденции романтического симфонизма? Можно ли усмотреть здесь влияние Берлиоза, которым в то время так увлекался Глинка?

В известной мере это воздействие несомненно. Глинку влекли к себе мощь и красочность берлиозовского оркестра, сила воображения пылкого романтика. Подобно своему французскому современнику, он устремляется в область «прекрасного и далекого», к далеким странам и к

ihm jedoch nie als Stütze für sein instrumentales Schaffen. Glinkas Programmatik ist in allen seinen Werken, „Fürst Cholmski“ nicht ausgenommen, von allgemeiner Natur. In seinen Ouvertüren bemüht er sich nicht um eine konsequente Entwicklung der Handlung; seine „positiven Daten“ sind reale Eindrücke aus dem Leben um ihn herum. Er vermeidet ein detailliertes Programm und sucht in jedem Einzelfall nach einem eigenen poetischen Konzept, einer eigenen poetischen Handlung. Das Volksfest in „Kamarinskaja“, die leuchtenden Feste unter der strahlenden Sonne des Südens in „Jota de Aragonese“, die berausenden Bilder einer südlichen Nacht in der folgenden „Spanischen Ouvertüre“ - das sind die „positiven Daten“, die der Phantasie des Musikers entspringen. Und in jedem Werk harmoniert die musikalische Form natürlich mit dem künstlerischen Konzept („Gefühl und Form sind Seele und Körper“); in jedem Werk ist sie einzigartig in ihrer Originalität. In seinen Ouvertüren wechselt er frei zwischen der klassischen Sonatenform, dem Rondo oder der konzentrischen Struktur und der nicht geschlossenen Variationskomposition.

Und schließlich stellt sich wieder Glinkas Problem der Innovation, der „Anforderungen der Zeit“. Inwieweit erfüllen seine „Bildphantasien“ diese Anforderungen? Wie manifestieren sich in ihnen die neuen Tendenzen des romantischen Symphonismus? Lässt sich hier der Einfluss von Berlioz erkennen, den Glinka seinerzeit so sehr schätzte?

Bis zu einem gewissen Grad ist dieser Einfluss unbestreitbar. Glinka wurde von der Kraft und Farbigkeit des Orchesters von Berlioz und der Vorstellungskraft eines glühenden Romantikers angezogen. Wie sein französischer Zeitgenosse strebt er in das Reich des „Schönen und Fernen“, in ferne Länder

новым берегам. Его привлекает и берлиозовская фантастика, и чисто колористическая сторона романтической звукописи, которой он сам так блестяще овладел в *Руслане*».

Но все это не заставило русского композитора отступить от тех норм классической стройности и соразмерности, какие всегда были присущи его гармоничному искусству. Характерная для Берлиоза первичность литературных прообразов у него ни в какой степени не проявилась. Развертывание «сюжетной» линии всегда отступает на второй план перед целостной, обобщенной идеей произведения, отлитой в ясную и лаконичную форму.

Во многом противоположна романтикам глинканская тенденция к предельной экономии выразительных средств. Искренно восхищаясь «колоссальностью» произведений Берлиоза, русский композитор совсем не склонен был расширять свой оркестр и поражать слух невиданными инструментальными сочетаниями. Мощь театрального оркестра он даже намеренно противопоставлял концертному оркестровому составу, более ограниченному в своих возможностях. Инструменты, составляющие «роскошь оркестра», такие, как арфа, английский рожок или бас-кларнет, по его мнению, «могут и должны быть употребляемы в особенных случаях, в виде исключения, но никак не должны входить в расчет настоящей сущности оркестра», — говорил он в своих «Заметках об инструментровке» (84, 181).

Путь к самоограничению, которым следовал композитор в поздний, «послеруслановский» период своей творческой жизни, в его симфонических увертюрах прослеживается со всей очевидностью. От пышной, блестящей «Арагонской хоты» к

и к новым берегам. Ihn reizt sowohl die Fantasie von Berlioz als auch die rein koloristische Seite der romantischen Klangmalerei, die er selbst in *„Ruslan“* so brillant beherrscht.

Aber all dies zwang den russischen Komponisten nicht, von den Normen der klassischen Struktur und Proportionalität abzuweichen, die seiner harmonischen Kunst stets innewohnten. Die für Berlioz charakteristische Vorrangstellung literarischer Vorbilder trat in keiner Weise in Erscheinung. Die Entfaltung des „Handlungsstrangs“ tritt stets in den Hintergrund vor der integralen, verallgemeinerten Idee des Werks, die in eine klare und prägnante Form gegossen ist.

In vielerlei Hinsicht ist Glinkas Tendenz zur äußersten Ökonomie der Ausdrucksmittel das Gegenteil der Romantiker. Obwohl der russische Komponist die „Kolossalität“ der Werke von Berlioz aufrichtig bewunderte, war er keineswegs geneigt, sein Orchester zu erweitern und das Ohr mit noch nie dagewesenen Instrumentenkombinationen zu verblüffen. Er stellte sogar bewusst die Kraft des Theaterorchesters dem in seinen Möglichkeiten beschränkteren Konzertsorchester gegenüber. Instrumente, die den „Luxus des Orchesters“ ausmachen, wie Harfe, Englischhorn oder Bassklarinette, können und sollen seiner Meinung nach „in besonderen Fällen, als Ausnahme, verwendet werden, aber keinesfalls das eigentliche Wesen des Orchesters ausmachen“, so seine „Anmerkungen zur Instrumentation“ (84, 181).

Der Weg zur Selbstbeschränkung, den der Komponist in der späten, „Nach-Ruslan“-Phase seines Schaffens beschritt, lässt sich in seinen symphonischen Ouvertüren deutlich nachvollziehen. Von der üppigen, brillanten „Jota de Aragonese“ über das raffiniertere „Eine Nacht in Madrid“ und

более утонченной «Ночи в Мадриде», затем к изящно инструментованному русскому скерцо — «Камаринской», и наконец — к мечтательному Вальсу-фантазии с его легчайшей, почти камерной инструментовкой— такова линия этого *diminuendo* оркестровых составов. В каждой из увертюр оркестровое полотно написано чистыми красками, с постоянным стремлением ко все большему облегчению фактуры. В поздних произведениях Глинка сознательно ставил своей целью добиться максимальной экспрессии и свежести колорита, ограничивая себя классическим парным составом оркестра.

Сказанное касается и принципов архитектоники. Те «живописные фантазии», о которых он писал Кукольнику, представлялись ему отнюдь не в виде развернутых циклов, программных симфоний или многочастных сюит. Композитор намеренно противопоставлял их сложным циклическим формам, но ни в коем случае не хотел следовать целям внешнего эффекта и показной, бессодержательной виртуозности, на которую столь падкой была концертная аудитория 1840-х годов. Избранный «поэтический сюжет» он стремился вложить в сжатые, легко воспринимаемые формы: увертюра, фантазия, скерцо. Не мог он не учитывать и тех трудностей освоения жанра, которые до сих пор стояли на пути отечественной инструментальной культуры. Дать русской музыке самостоятельные, высокохудожественные симфонические произведения, нужные и доступные народу... Только на склоне лет, вооруженный всем своим творческим опытом, мог он поставить перед собой такую задачу.

Глинкинскую одночастную форму увертюры Асафьев определяет как «характерное обобщение или выражение духа музыки какой-либо

das elegant instrumentierte russische Scherzo „Kamarinskaja“ bis hin zur verträumten „Walzer-Fantasie“ mit ihrer leichtesten, fast kammermusikalischen Besetzung - das ist die Linie dieses *Diminuendo* der Orchesterkompositionen. In jeder der Overtüren ist die Orchesterleinwand in reinen Farben gemalt, mit einem ständigen Streben nach immer größerer Leichtigkeit der Struktur. In seinen späteren Werken strebte Glinka bewusst nach einem Maximum an Ausdruck und Frische der Farben und beschränkte sich auf das klassische, gepaarte Orchester.

Das gilt auch für die Prinzipien der Architektonik. Die „Bildfantasien“, von denen er Kuolnik schrieb, hatten keineswegs die Form von ausgedehnten Zyklen, Programmsinfonien oder mehrteiligen Suiten. Der Komponist kontrastierte sie bewusst mit komplexen zyklischen Formen, wollte aber keineswegs den Zielen des äußeren Effekts und der ostentativen, inhaltslosen Virtuosität folgen, nach denen das Konzertpublikum der 1840er Jahre so gierte. Er bemühte sich, das gewählte „poetische Sujet“ in prägnante, leicht wahrnehmbare Formen zu bringen: Overtüre, Fantasie, Scherzo. Die Schwierigkeiten bei der Beherrschung der Gattung, die der russischen Instrumentalkultur bis dahin im Wege standen, konnte er nicht ignorieren. Der russischen Musik eigenständige, hochkünstlerische symphonische Werke zu geben, die notwendig und für das Volk zugänglich sind ... Nur am Abhang seiner Jahre, bewaffnet mit seiner ganzen schöpferischen Erfahrung, konnte er sich einer solchen Aufgabe stellen.

Assafjew definiert Glinkas einteilige Overtürenform als „eine charakteristische Verallgemeinerung oder einen Ausdruck des musikalischen

драматической концепции, или поэтического произведения, или целой страны или эпохи, или даже личности, так что в некотором отношении каждая увертюра есть монография» (29, 356). В форме таких сжатых «монографий» написаны лучшие симфонические произведения Глинки. В них он стремился прежде всего передать психологический строй народной музыки, воплотить в звуках творческую, духовную сущность данного народа. Глубину глинкинского реализма, мироощущение Глинки, его понимание народности, порожденное пушкинской эпохой, — все это хорошо осознал Одоевский в своем отзыве о «Камаринской»: «Не столько поражает вас ее техническая отделка, сколько глубина ее содержания. В ней вполне отразился русский характер со всем его привольем, добродушием, беззаботностью, веселостью... Камаринская Глинки есть вместе и чудное музыкальное произведение, и картина, и глубокое психологическое наблюдение» (188, 227).

Таковы и блестящие испанские увертюры²⁸.

²⁸ Названия оркестровых сочинений — «Испанские увертюры» и «Камаринская» — предложил Глинке Одоевский.

В пронизывающих эту музыку танцевальных ритмах, в их горделивой поступи ярко запечатлелся испанский характер — «сдержанный снаружи и раскаленный внутри, упругий как сталь», по словам В. П. Боткина (54, 10—11), полный неисчерпаемой энергии и непреклонной воли. Навеванные реальными впечатлениями испанской народной жизни, они воссоздают ее в самых типических и самых поэтичных чертах и заставляют слушателя

Geistes eines dramatischen Konzepts oder eines poetischen Werks oder eines ganzen Landes oder einer Epoche oder sogar einer Persönlichkeit, so dass jede Overtüre in gewisser Hinsicht eine Monographie ist“ (29, 356). Glinkas beste symphonische Werke wurden in Form solcher prägnanten „Monographien“ geschrieben. In ihnen bemühte er sich vor allem, die psychologische Struktur der Volksmusik zu vermitteln, das schöpferische, geistige Wesen des jeweiligen Volkes in Töne zu fassen. Die Tiefe von Glinkas Realismus, Glinkas Weltanschauung und sein Verständnis der durch die Puschkin-Ära entstandenen Nationalität - all das hat Odojewski in seiner Rezension von „Kamarinskaja“ gut erkannt: „Es ist nicht so sehr die technische Ausführung, die einem auffällt, sondern die Tiefe des Inhalts. Der russische Charakter mit all seiner Leichtigkeit, Gutmütigkeit, Sorglosigkeit und Heiterkeit kommt darin voll zum Ausdruck... Glinkas Kamarinskaja ist zugleich ein wunderbares Musikstück, ein Bild und eine tiefe psychologische Beobachtung“ (188, 227).

Das sind die brillanten spanischen Overtüren²⁸.

²⁸ Odojewski schlug Glinka die Titel der Orchesterwerke – „Spanische Overtüre“ und „Kamarinskaja“ - vor.

Die Tanzrhythmen, die diese Musik durchdringen, und ihr stolzer Marsch fangen den spanischen Charakter anschaulich ein – „äußerlich zurückhaltend und innerlich feurig, elastisch wie Stahl“, so W. P. Botkin (54, 10-11), voller unerschöpflicher Energie und unnachgiebigem Willen. Inspiriert von realen Eindrücken aus dem spanischen Volksleben, geben sie dieses in seinen typischsten und poetischsten Zügen wieder und lassen den Zuhörer den rauen Charme von „Goyas Land“ voll spüren.

полностью ощутить суровое очарование «страны Гойи».

Обе испанские увертюры и сходны, и контрастны по своему образному строю. Обе они романтичны и красочны, пронизаны жарким колоритом Юга. В обеих блеск и чарующая игра оркестровых тембров заставляет вспомнить о лучших страницах «Руслана»: Глинка еще не отказывается в них от впечатляющей мощи своего оперного оркестра. Обе отмечены необыкновенной цельностью и компактностью формы — стройной и лаконичной, обладающей скульптурной законченностью.

Но внутренний смысл их различен. Предназначенная первоначально для исполнения в театре, в виде увертюры или интермедии к драматическому спектаклю, «Арагонская хота» в большей мере несет в себе признаки действительности, сценичности. В другой увертюре господствует принцип картинности и постепенного развертывания лирического сюжета. Говоря обобщенно, первая из них театральна, вторая живописна; первая динамична, вторая же скорее медитативна, несмотря на обилие в ней танцевальных тем. Словом «воспоминания», которое он сохранил в обеих редакциях этой увертюры, Глинка очень точно определил идею «Ночи в Мадриде». В «Арагонской хоте», напротив, все подсказано реальным ощущением окружающей жизни: ее он писал, только что вступив на землю Испании, осенью 1845 года.

Тематизм увертюры развертывается на основе самого популярного из бытующих в Испании танцев, который был сразу же записан композитором в его рабочей тетради. О широкой распространенности именно этого, арагонского варианта хоты свидетельствует хотя бы тот факт, что

Die beiden spanischen Ouvertüren sind in ihrer Bildsprache ähnlich und kontrastreich zugleich. Beide sind romantisch und farbenfroh, durchdrungen von der heißen Farbe des Südens. In beiden erinnert die Brillanz und das bezaubernde Spiel der orchestralen Klangfarben an die besten Seiten von „Ruslan“: Glinka hat in ihnen die beeindruckende Kraft seines Opernorchesters noch nicht aufgegeben. Beide sind von einer außergewöhnlichen Geschlossenheit und Kompaktheit der Form geprägt - schlank und lakonisch, von skulpturaler Endgültigkeit.

Ihre innere Bedeutung ist jedoch eine andere. Ursprünglich für die Aufführung im Theater gedacht, als Ouvertüre oder Zwischenspiel zu einer dramatischen Aufführung, trägt die „Jota de Aragonese“ stärker die Zeichen der Handlung und der szenischen Darstellung. Die andere Ouvertüre wird vom Prinzip der Bilder und der allmählichen Entfaltung der lyrischen Handlung beherrscht. Im Allgemeinen ist die erste Ouvertüre theatralisch, die zweite malerisch; die erste ist dynamisch, die zweite eher meditativ, trotz der Fülle von Tanzthemen. Glinka hat die Idee von „Eine Nacht in Madrid“ sehr treffend mit dem Wort „Erinnerungen“ beschrieben, das er in beiden Ausgaben dieser Ouvertüre beibehalten hat. In der „Jota de Aragonese“ hingegen ist alles von einem echten Sinn für das Leben in der Umgebung geprägt: er schrieb sie im Herbst 1845, als er gerade in Spanien angekommen war.

Das Thema der Ouvertüre wurde auf der Grundlage des populärsten Tanzes in Spanien entwickelt, den der Komponist sofort in sein Arbeitsbuch aufgenommen hat. Die weite Verbreitung dieser speziellen aragonesischen Version der Jota wird zumindest durch die Tatsache belegt,

ту же самую тему виртуозно развил в своей «Концертной фантазии на испанские темы» (впоследствии переработанной в «Испанскую рапсодию») Ференц Лист, посетивший Испанию в том же 1845 году. Оба композитора восприняли этот образ как самое типичное выражение испанского характера, как истинное лицо Испании.

Для своего «Блестящего каприччио» (таково первоначальное название увертюры) Глинка избрал классическую сонатную форму. Более традиционно по сравнению с другими его увертюрами сложилась тональная организация этого сонатного аллегро, пронизанного тонико-доминантовыми соотношениями — по аналогии с самой темой. Намеренно выбрана и традиционная «рыцарственная» тональность ми-бемоль мажор — тональность «Героической симфонии» Бетховена. Известные аналогии с приемами бетховенского симфонизма подчеркивают в увертюре Глинки ее активный, мужественный, волевой тон.

Но почерк творца «Руслана» выдает себя всюду. Глинка чутко воссоздает дух Испании, колорит испанского танца, народных приемов варьирования, народной инструментальной игры. Естественное слияние сонатности и вариационности, которого он так упорно добивался в ранних инструментальных эскизах, осуществлено здесь на уровне высокого мастерства.

В трактовке сонатной формы проявились типичные особенности глинкинского динамического симфонизма: непрерывность развития, преодоление внутренних граней формы (экспозиция перерастает в разработку, разработка — в репризу), напряженность «ступенчатой» разработки, яркая устремленность музыки к

dass Franz Liszt, der Spanien im selben Jahr, 1845, besuchte, dasselbe Thema in seiner „Konzertphantasie über spanische Themen“ (später überarbeitet als „Spanische Rhapsodie“) meisterhaft verarbeitet hat. Beide Komponisten betrachteten dieses Bild als den typischsten Ausdruck des spanischen Charakters, als das wahre Gesicht Spaniens.

Für sein „Brillantes Capriccio“ (so der Originaltitel der Ouvertüre) wählte Glinka die klassische Sonatenform. Traditioneller als in seinen anderen Ouvertüren wurde die tonale Organisation dieses Sonatallegros gestaltet, durchdrungen von Tonika-Dominant-Verhältnissen - in Analogie zum Thema selbst. Auch die traditionelle „ritterliche“ Tonalität Es-Dur - die Tonalität von Beethovens „Heroischer Symphonie“ - wurde bewusst gewählt. Die bekannten Analogien zu den Techniken des Beethovenschen Symphonismus unterstreichen den aktiven, mutigen und willensstarken Tonfall von Glinkas Ouvertüre.

Doch die Handschrift von „Ruslans“ Komponist ist überall zu erkennen. Glinka stellt den Geist Spaniens, das Kolorit des spanischen Tanzes, die volkstümlichen Variationsmethoden und das volkstümliche Instrumentalspiel einfühlsam wieder her. Die natürliche Verschmelzung von Klang und Variation, die er in seinen frühen Instrumentalskizzen so sehr angestrebt hat, wird hier auf hohem Niveau realisiert.

Glinkas Behandlung der Sonatenform wies typische Merkmale des dynamischen Symphonismus auf: Kontinuität der Entwicklung, Überwindung der inneren Facetten der Form (Exposition geht in Durchführung über, Durchführung in Reprise), die Spannung der „gestaffelten“ Durchführung, das helle Streben der Musik nach dem Höhepunkt und die

кульминации, сжатие тематического материала в динамической репризе.

Принципы вариационного и вариантного развития заложены уже в самом тематизме.

Взаимодополняющими вариантами являются в «Хоте», по существу, все главные элементы сонатной формы. Основные темы испанского танца подчинены двум простейшим функциям тоники и доминанты (в музыке испанских народных танцев эту особенность отметил и В. П. Боткин: «гармония состоит только из двух аккордов»; 54, 86). Глинка бережно сохраняет их четкую квадратность, ритмическую организацию, вопросо-ответную структуру. Сравнение этих опорных точек всей композиции (две темы главной партии — две темы побочной) наглядно подтверждает их крепкую связь (пример 103а, б, в, г).

Вариантность сопряжена с острой динамичностью, достигаемой средствами свободной и импульсивной акцентной ритмики. Музыка увертюры как бы излучает мускульную энергию темпераментного испанского танца. Активность ритмического рисунка подчеркнута мастерским применением ударной группы, где каждый из исполнителей — на уровне солиста. Присущее Глинке чувство хореографической образности здесь выступило в полной мере.

Испанским словом *Entrada* — вступление, ввод — хочется назвать весь первый раздел произведения — маленькую «увертюру внутри увертюры»²⁹.

²⁹ В первом варианте «Арагонской хоты» это вступление отсутствовало.

Торжественно звучат призывные, фанфары, словно сзывая на праздник толпы народа; охватывая широкий оркестровый диапазон, раздаются

Verdichtung des thematischen Materials in der dynamischen Reprise.

Die Prinzipien der Variation und Variantenentwicklung sind bereits in der Thematik selbst angelegt. In „Jota“ sind im Grunde alle Hauptthemen der Sonatenform komplementäre Varianten. Die Hauptthemen des spanischen Tanzes sind den zwei einfachsten Funktionen der Tonika und Dominante untergeordnet (diese Besonderheit bemerkte auch W. P. Botkin in der Musik der spanischen Volkstänze: „Die Harmonie besteht nur aus zwei Akkorden“; 54, 86). Glinka bewahrt sorgfältig ihre klare Quadratstruktur, rhythmische Organisation und Frage-Antwort-Struktur. Ein Vergleich dieser tragenden Punkte der gesamten Komposition (zwei Themen des Hauptteils – zwei Themen des Seitenteils) bestätigt anschaulich ihre enge Verbindung (Beispiel 103a, b, c, d).

Die Variation ist mit einer starken Dynamik verbunden, die durch einen freien und impulsiven Akzentrythmus erreicht wird. Die Musik der Overtüre scheint die muskulöse Energie eines temperamentvollen spanischen Tanzes auszustrahlen. Die Kraft des rhythmischen Musters wird durch den meisterhaften Einsatz der Schlagzeuggruppe unterstrichen, in der jeder der Ausführenden auf der Höhe eines Solisten ist. Glinkas angeborener Sinn für choreografische Bilder kommt hier voll zur Geltung.

Mit dem spanischen Wort *Entrada* - Einleitung - möchten wir den gesamten ersten Teil des Werkes als eine kleine „Overtüre in der Overtüre“²⁹ bezeichnen.

²⁹ In der ersten Fassung der „Jota de Aragones“ fehlte diese Einleitung.

Feierliche Fanfaren erklingen triumphal, als würden sie Menschenmassen zu einem Festmahl rufen; über einen weiten Orchesterbereich ertönen

мощные возгласы труб и валторн. После массивно изложенного вступления главная тема хоты звучит особенно легко и прозрачно. Сотканная из звонких гитарных пассажей, она поручена арфе и двум солирующим скрипкам *spiccato* при легкой поддержке струнных, играющих щипком. Выстраивая главную партию, композитор отчетливо выявляет коренную особенность испанского танца-песни: чередование песенных куплетов (*coplas*) с чисто инструментальными наигрышами, остающимися, как правило, неизменной основой танца. Вторая, напевная тема главной партии полна сдержанной страсти. Чередуя ее с инструментальным рефреном, Глинка создает стройную и динамичную пятичастную композицию.

Стремительная разработка подчеркивает одну из основных особенностей «Хоты» — контрастность драматургии. Посредством секвенционных нагнетаний композитор создает яркий эффект переключения в тональности, максимально отдаленные от главной, вплоть до тритонового соотношения (Ми-бемоль — Ля; аналогичный прием в увертюре «Руслана»). Сила контраста подчеркивается и блистательной оркестровкой, особенно в применении ударных и медных духовых, выпукло оттеняющих развитие глинкинской полифонической и полимелодической фактуры.

Образный смысл разработки — героизация танца. После изящной танцевальной сцены и грациозных «выступлений» солирующих инструментов музыка сразу же обретает мужественную, волевою экспрессию. Воспетый поэтами «доблестный испанский характер» обнаруживает весь скрытый в нем воинственный пыл. С подлинно

мощные Trompeten- und Hörnerrufe. Nach der massiv ausgeführten Einleitung erklingt das Hauptthema des Refrains besonders leicht und transparent. Aus klingenden Gitarrenpassagen gewoben, wird es der Harfe und zwei *spiccato* gespielten Soloviolen anvertraut, mit leichter Unterstützung durch die gezupften Streicher. Im Aufbau des Hauptteils zeigt der Komponist deutlich ein grundlegendes Merkmal des spanischen Tanzliedes: den Wechsel von Liedstrophen (*coplas*) mit rein instrumentalen Melodien, die in der Regel die unveränderliche Grundlage des Tanzes bleiben. Das zweite, melodische Thema des Hauptteils ist von verhaltener Leidenschaft erfüllt. Indem er es mit einem instrumentalen Refrain abwechselt, schafft Glinka eine schlanke und dynamische fünfsätzliche Komposition.

Die rasche Durchführung unterstreicht eines der Hauptmerkmale der „Jota“ - die kontrastierende Dramaturgie. Mittels sequenzieller Steigerungen erzeugt der Komponist einen lebendigen Effekt des Wechsels zu Tonalitäten, die so weit wie möglich von der Haupttonalität entfernt sind, bis hin zum Tritonusverhältnis (Es zu A; eine ähnliche Technik in der „*Ruslan*“-Ouvertüre). Die Kraft des Kontrasts wird auch durch die brillante Orchestrierung hervorgehoben, insbesondere durch den Einsatz von Schlagzeug und Blechbläsern, die die Entwicklung von Glinkas polyphoner und polymelodischer Struktur brillant schattieren.

Der übertragene Sinn der Entwicklung ist die Heroisierung des Tanzes. Nach der anmutigen Tanzszenen und den anmutigen „Auftritten“ der Soloinstrumente nimmt die Musik sofort einen männlichen, willensstarken Ausdruck an. Der von den Dichtern gepriesene „tapfere spanische Charakter“ offenbart den ganzen kriegerischen Eifer, der in ihm steckt. Mit

бетховенской мощью Глинка подводит развитие к главной предрепризной кульминации. Могучий аккорд всего оркестра, окрашенный напряженной гармонией двойной доминанты, останавливает натиск стихийных сил. Долгая пауза знаменует решительный перелом.

В репризе стройно объединяются образные линии увертюры. Героический строй разработки отбрасывает яркий свет на все темы, сливающиеся в вихре победного, торжествующего танца. Буйная фантазия «гитаристов» подсказывает все новые варианты хоты; темы дробятся, переплетаются, окутываются подголосками. Стихийное, свободно-импровизационное начало в репризе явно преодолевает изначально сложившуюся структурную завершенность форм. Картину завершает последний штрих: вновь звучат призывные фанфары, напоминающие о «приглашении на праздник».

В целом композиция «Арагонской хоты» дает едва ли не лучший пример динамизации сонатной формы у Глинки — настолько смело, свободно претворена здесь внутренняя энергия южного танца — стремительный порыв к радости, к солнцу, к победному ликованию.

В известной мере контрастна вторая испанская увертюра, над которой Глинка работал особенно долго и тщательно. Если в «Арагонской хоте» он воспользовался самым распространенным, общеизвестным вариантом испанского танца, то в основу его: «Ночи в Мадриде» легли редкие местные варианты народных те записанные им «от простолюдинов», народных певцов и гитаристов: новый вариант хоты, две ламанчские сегидильи и

echter Beethoven'scher Kraft führt Glinka die Durchführung zum großen Höhepunkt vor der Reprise. Der mächtige Akkord des gesamten Orchesters, gefärbt von der gespannten Harmonie der Doppeldominante, stoppt den Ansturm der Urgewalten. Eine lange Pause markiert einen entscheidenden Wendepunkt.

Die figurativen Linien der Ouvertüre werden in der Reprise harmonisch zusammengeführt. Die heroische Struktur der Durchführung wirft ein helles Licht auf alle Themen, die in einem Wirbelwind von triumphalem, triumphierendem Tanz aufgehen. Die überbordende Phantasie der „Gitarristen“ schlägt immer neue Varianten der Jota vor; die Themen werden aufgespalten, ineinander verwoben und von Nebenhandlungen umhüllt. Der spontane, frei improvisierte Beginn in der Reprise hebt die anfänglich festgelegte strukturelle Geschlossenheit der Formen deutlich auf. Das Bild wird durch einen letzten Schliff vervollständigt: die Fanfaren erklingen erneut und erinnern an die „Einladung zum Fest“.

Insgesamt ist die Komposition der „Jota de Aragonese“ fast das beste Beispiel für Glinkas Dynamisierung der Sonatenform - so kühn und frei ist hier die innere Energie des südlichen Tanzes, das ungestüme Hervorbrechen zur Freude, zur Sonne, zum triumphalen Jubel, verkörpert.

Die zweite spanische Ouvertüre, an der Glinka besonders lange und akribisch arbeitete, steht in gewissem Kontrast dazu. Während er in „Jota de Aragonese“ die gängigste und bekannteste Version des spanischen Tanzes verwendete, basierte seine „Nacht in Madrid“ auf seltenen lokalen Varianten von Volkstänzen, die er „von einfachen Leuten“, Volkssängern und Gitarristen aufnahm: eine neue Version der Jota, zwei Seguidillas aus La Mancha und eine „maurische Melodie“ (Punto moruno).

«мавританский напев» (Punto moruno).

Общая композиция увертюры сложилась не сразу. Первая редакция этого сочинения, написанная в Варшаве в 1848 году, у композитора получила заглавие «Воспоминаний о Кастилии. Попурри для оркестра». Это определение в целом верно. Отмеченная блестящей и колоритной оркестровкой, увертюра еще не приобрела цельности формы. Отсутствует развернутая прелюдия, составляющая лучшее украшение «Ночи в Мадриде», нет среднего разработочного раздела; отсутствует и оригинально задуманная реприза с зеркальным проведением всех четырех тем. Судить об этом произведении можно лишь по второй, окончательной редакции — «Воспоминания о летней ночи в Мадриде», созданной в 1851 году.

Подлинное лицо увертюры — ее вступление, акварельно-прозрачный, тончайшими красками написанный ночной пейзаж. Именно здесь, в этом предвидении импрессионистской звукописи, запечатлел композитор образ «воспоминания», которого так не хватало в первом, предварительном варианте. Глинка применяет самые нежные, прозрачные краски своей оркестровой палитры: *divisi* струнных в высоком регистре, звенящие флажолеты скрипок и виолончелей, легкие, словно падающие капли, пассажи *staccato* у деревянных духовых. Как сквозь дымку, неясно вырисовываются очертания будущих танцевальных тем увертюры.

Далее пейзаж сменяется жанром. Основной раздел увертюры — ночная сцена, наполненная отзвуками песен и танцев. Главенствует грациозная тема хоты; с нею сопоставляется архаически-суровый мавританский напев, — один из самых смелых и колоритных эпизодов глинкавской партитуры. Кульминационное

Die Gesamtkomposition der Ouvertüre wurde nicht sofort festgelegt. Die erste Fassung dieses Werks, die 1848 in Warschau entstand, trug den Titel „Erinnerungen an Kastilien. Ein Potpourri für Orchester“. Diese Definition ist im Allgemeinen zutreffend. Die Ouvertüre, die für ihre brillante und farbenfrohe Orchestrierung bekannt ist, hat noch keine einheitliche Form. Es gibt kein ausgedehntes Vorspiel, das die beste Verzierung von „Eine Nacht in Madrid“ ist, und es gibt keinen mittleren Durchführungsabschnitt; auch die ursprünglich vorgesehene Reprise mit der Spiegelung aller vier Themen fehlt. Wir können dieses Werk nur anhand der zweiten, endgültigen Fassung, „Erinnerungen an eine Sommernacht in Madrid“, aus dem Jahr 1851 beurteilen.

Das eigentliche Gesicht der Ouvertüre ist ihre Einleitung, eine aquarelltransparente, in feinsten Farben gemalte Nachtlandschaft. Hier, in dieser Vorwegnahme der impressionistischen Klangmalerei, hat der Komponist das Bild der „Reminiszenz“ eingefangen, das in der ersten, vorläufigen Fassung so sehr fehlte. Glinka verwendet die zartesten, transparentesten Farben seiner Orchesterpalette: das *Divisi* der Streicher in der Höhe, die klirrenden *Flageolets* der Geigen und Celli, die leichten *Staccato*-Passagen der Holzbläser wie fallende Tropfen. Wie durch einen Dunst zeichnen sich die Umrisse der zukünftigen Tanzthemen der Ouvertüre schemenhaft ab.

Dann wird die Landschaft durch das Genre ersetzt. Der Hauptteil der Ouvertüre ist die Nachtszene, die von den Klängen von Gesang und Tanz erfüllt ist. Es dominiert das anmutige Thema der Jota, dem eine archaische und düstere maurische Melodie gegenübersteht - eine der kühnsten und farbigsten Episoden in Glinkas Partitur.

значение приобретает яркая, праздничная тема первой ламанчской сегидильи. Изложенная у тутти оркестра, она сопровождается острым и дробным аккомпанементом малого барабана, имитирующим треск кастаньет. Вторая же сегидилья, более плавная и напевная, воспроизводит записанный Глинкой вокальный куплет народного танца. Весь этот раздел формы объединяется инструментальным рефреном — гитарным наигрышем. Пронизывая всю партитуру, этот инструментальный ритурнель служит важнейшим связующим звеном в развитии материала, хотя и не играет в увертюре ведущей тематической роли (пример 104).

Контрастная последовательность образов-тем у композитора, продиктована стройным, единым замыслом (такого единства он и добивался, перерабатывая первый, «сюитный» вариант в окончательную сложившуюся форму). Мысль автора постепенно возвращается к исходному образу. Все темы проходят в зеркальном отражении. За второй сегидильей следует первая, показанная в новом, лирическом освещении; за ней следует сдержанный, властный напев *Punto moruno*, и наконец — всепобеждающая пылкая, жизнерадостная хота. Так создается законченная концентрическая форма, подчиненная глинкинским принципам строгой симметрии. Завершение увертюры празднично-ликующим танцем сближает вторую увертюру Глинки с ее предшественницей, «Арагонской хотой». Но образы Испании отражены здесь более ретроспективно: они предстают уже как воспоминание о чем-то далеком и прекрасном. Этот тонкий нюанс поэтической отдаленности образно выражен у Глинки реминисценцией из

Das helle, festliche Thema der ersten Seguidilla aus La Mancha erhält eine kulminierende Bedeutung. Es wird vom Tutti des Orchesters gesetzt und von der scharfen und gebrochenen Begleitung der kleinen Trommel begleitet, die das Knistern von Kastagnetten imitiert. Die zweite Seguidilla, die sanfter und melodischer ist, gibt eine Gesangsstrophe eines von Glinka aufgenommenen Volkstanzes wieder. Dieser gesamte Abschnitt der Form wird durch einen instrumentalen Refrain - eine Gitarrenmelodie - zusammengehalten. Dieser instrumentale Refrain, der die gesamte Partitur durchdringt, ist das wichtigste Bindeglied in der Entwicklung des Materials, obwohl er in der Ouvertüre keine thematische Hauptrolle spielt (Beispiel 104).

Die kontrastierende Abfolge der Bilder-Themen wird vom Komponisten durch eine schlanke, einheitliche Idee diktiert (er erreichte diese Einheit, indem er die erste „Suite“-Version in ihre endgültige, entwickelte Form umarbeitete). Die Gedanken des Autors kehren allmählich zum ursprünglichen Bild zurück. Alle Themen sind gespiegelt. Auf die zweite Seguidilla folgt die erste, die in einem neuen, lyrischen Licht erscheint; darauf folgt das verhaltene, herrische *Punto moruno* und schließlich die alles bezwingende, glühende, heitere Jota. Auf diese Weise wird eine vollständige konzentrische Form geschaffen, die Glinkas Prinzipien der strengen Symmetrie unterliegt. Der Schluss der Ouvertüre mit einem festlichen und jubelnden Tanz rückt Glinkas zweite Ouvertüre in die Nähe ihrer Vorgängerin, der „Jota de Aragonese“. Doch die Bilder Spaniens werden hier eher retrospektiv reflektiert: sie erscheinen bereits als eine Erinnerung an etwas Fernes und Schönes. Diese subtile Nuance der poetischen Ferne bringt Glinka mit einer Reminiszenz aus dem Prolog bildlich zum Ausdruck. Nach dem bejahenden, donnernden Schluss

«пролога». После утверждающей громогласной концовки всего оркестра в коде вдруг возникает воздушная, легкая реплика у деревянных духовых — напоминание об упоительной «ночи в Мадриде».

По мастерству оркестровки испанские увертюры смело могут соперничать друг с другом. Вторая из них даже превосходит «Арагонскую хоту» изысканностью оркестровых средств. В отличие от «Хоты», композитор не пользуется здесь тембром арфы, слишком открыто передающей гитарный колорит. Фактура гитарной игры образно «переплавлена» в соответствующих штрихах струнных, оттеняемых звоном треугольника (в первом проведении главной темы — хоты). С таким же артистизмом имитируется и суховатый треск кастаньет в трактовке ударной группы. На тембровых контрастах и удивительной игре светотеней основано все развитие этой «живописной фантазии», распространившей свое влияние на русскую, да и на западноевропейскую музыку будущего, на щедро рассыпанные «испанизмы» XX века.

Работая над испанскими увертюрами, Глинка не оставлял мысли о «национальной симфонии», о симфоническом воплощении русских народных тем. Испанская романтика не вытеснила из его воображения родных напевов. Нечто подобное в его жизни было и раньше, когда, находясь за пределами России, он настойчиво шел к главной своей цели: «разрабатывать народную русскую музыку». Почти одновременно с «Воспоминаниями о Кастилии», в том же 1848 году и в той же обстановке, в Варшаве, он создал

des gesamten Orchesters erklingt in der Coda plötzlich ein luftig-leichter Einsatz der Holzbläser - eine Erinnerung an die berausende „Nacht in Madrid“.

Was die Beherrschung der Orchestrierung angeht, können die spanischen Ouvertüren getrost miteinander konkurrieren. Die zweite von ihnen übertrifft sogar die „Jota de Aragonese“ in der Raffinesse der orchestralen Mittel. Anders als in der „Jota“ verwendet der Komponist hier nicht das Timbre der Harfe, das die Gitarrenfarbe zu offen vermittelt. Die Struktur des Gitarrenspiels wird figurativ in die entsprechenden Streicheranschläge „eingeschmolzen“, die durch das Klingeln der Triangel (im ersten Satz des Hauptthemas - der Jota) gefärbt sind. Das trockene Knistern der Kastagnetten wird mit der gleichen Kunstfertigkeit in der Interpretation der Schlagzeuggruppe nachgeahmt. Die gesamte Entwicklung dieser „malerischen Fantasie“ beruht auf Klangfarbenkontrasten und einem wunderbaren Spiel mit hellen Schattierungen, das seinen Einfluss auf die russische, aber auch auf die westeuropäische Musik der Zukunft und auf die großzügig gestreuten „Hispanismen“ des 20. Jahrhunderts ausübte.

Während der Arbeit an den spanischen Ouvertüren gab Glinka die Idee einer „nationalen Sinfonie“, einer sinfonischen Verkörperung russischer Volksthemen, nie auf. Die spanische Romantik verdrängte seine heimatlichen Melodien nicht aus seiner Vorstellung. Etwas Ähnliches hatte es in seinem Leben schon einmal gegeben, als er außerhalb Russlands beharrlich sein Hauptziel verfolgte: „die Entwicklung der russischen Volksmusik“. Fast gleichzeitig mit Erinnerungen an Kastilien komponierte er im selben Jahr 1848 in Warschau sein zentrales symphonisches Werk „Kamarinskaja“.

свое центральное симфоническое произведение — «Камаринскую».

Жанр этого сочинения Глинкой точно не обозначен. В первом издании партитуры, как и в «Записках», оно именуется фантазией, в «Биографической заметке», написанной автором на французском языке, — «национальным скерцо», а в существующей литературе обычно причисляется к группе глинкинских увертюров. Ясно одно: отмеченный композитором элемент скерцозности как выражения народного характера, народного юмора, щедрости и широты русской души несомненно отличает его «Камаринскую». По значительности содержания, емкости и глубине психологического аспекта она не уступает испанским увертюрам, а как национальное произведение имеет даже более важный, непреходящий исторический смысл. Образный строй произведения передает картину русской народной жизни в самых ее светлых и поэтических сторонах. Доминирующая атмосфера «удалого разгуляя» не скрывает, не затушевывает поэтичности: уже открывающий «Камаринскую» величавый напев свадебной песни, проникнутый удивительной теплотой, раскрывает красоту народной души. И в этом смысле идея Глинки находит ярчайшие параллели в русской литературе, в стихотворениях Пушкина, в украинских повестях Гоголя с их удивительным сочетанием юмора и лиризма.

О своей работе над «Камаринской» в немногих словах рассказывает сам Глинка. «В то время случайно нашел я сближение между свадебной песней „Из-за гор, гор высоких гор“, которую я слышал в деревне, и плясовую „Камаринскую“ всем известную. И вдруг фантазия моя разыгралась, и я вместо фортепиано написал пьесу на оркестр под именем

Die Gattung dieses Werkes ist von Glinka nicht genau definiert. In der Erstausgabe der Partitur wie auch in den Anmerkungen wird es als Fantasie bezeichnet, in der vom Autor auf Französisch verfassten Biographischen Notiz – „nationales Scherzo“, und in der vorhandenen Literatur wird es meist in Glinkas Ouvertürengruppe eingeordnet. Eines ist klar: das Element des Scherzos, das der Komponist als Ausdruck des Volkscharakters, des Volkshumors, der Großzügigkeit und der Weite der russischen Seele bezeichnete, zeichnet seine „Kamarinskaja“ zweifelsohne aus. Was die Bedeutung ihres Inhalts, die Kapazität und Tiefe ihres psychologischen Aspekts angeht, steht sie den spanischen Ouvertüren in nichts nach, und als nationales Werk hat sie eine noch wichtigere und nachhaltigere historische Bedeutung. Die Bildsprache des Werkes vermittelt ein Bild des russischen Volkslebens in seinen hellsten und poetischsten Aspekten. Die vorherrschende Atmosphäre des „ausgelassenen Frohsinns“ verdeckt oder verdunkelt die Poesie nicht: die majestätische, von überraschender Wärme durchdrungene Melodie des Hochzeitsliedes, das die „Kamarinskaja“ eröffnet, offenbart die Schönheit der Volksseele. Und in diesem Sinne findet Glinkas Idee die schönsten Parallelen in der russischen Literatur, in Puschkins Gedichten und in Gogols ukrainischen Romanen mit ihrer wunderbaren Verbindung von Humor und Lyrik.

Glinka selbst berichtet in wenigen Worten über seine Arbeit an „Kamarinskaja“. „Damals fand ich zufällig eine Annäherung zwischen dem Hochzeitslied „Aus den Bergen, hohen Bergen“, das ich im Dorf hörte, und dem Tanzlied „Kamarinskaja“, das jeder kennt. Plötzlich wurde meine Phantasie wach, und ich schrieb statt des Klaviers ein Stück für Orchester unter dem

„Свадебная и плясовая“
(первоначальное название увертюры.
— О. Л.). Могу уверить, что я
руководствовался при сочинении этой
пьесы единственно внутренним
музыкальным чувством...» (85, 333).

Концепция внутреннего единства
выражена в этом высказывании
достаточно ясно: говоря о
«сближении» двух внешне несходных
тем, композитор сам дает ключ к
анализу увертюры. Общая для обеих
тем нисходящая попеvка,
устремленная к тонике лада, служит
основой для их постепенного
перерождения и тесного сплава
(пример 105а, б).

Создавая в «Камаринской» единую,
целостную форму, Глинка не
прибегает к традиционной
классической сонатности. Вся
композиция основана на
поочередном вариационном развитии
каждой темы. Характерно, что
композитор не пользуется, приемом
контрапунктиального их сочетания:
его метод синтеза сложнее.
Обыгрывая общие интонации двух
народных тем, он применяет тот
принцип производного контраста,
который получил свое высшее
развитие у почитаемого Глинкой
великого симфониста — Бетховена.
Архитектоника формы складывается
в виде двойных вариаций с
незамкнутым тональным планом: фа
мажор — ре мажор (красочное
терцовое соотношение, прямо
напоминающее об увертюре
«Руслана»).

Свободное, нетрадиционное
развитие материала говорит о
совершенно новом подходе к
симфонической форме, заключающей
в себе черты импровизационности.
Глинка последовательно вводит все
новые варианты тем, которые, по
меткому выражению Асафьева,

Нармен „Hochzeits- und Tanzlied“ (der
Originaltitel der Ouvertüre - O. L.). Ich
kann Ihnen versichern, dass ich mich
bei der Komposition dieses Stückes
allein von meinem inneren
musikalischen Gefühl leiten ließ...“ (85,
333).

Das Konzept der inneren Einheit
kommt in dieser Aussage ganz klar zum
Ausdruck: Indem der Komponist von der
„Konvergenz“ zweier äußerlich
unterschiedlicher Themen spricht, liefert
er selbst den Schlüssel zur Analyse der
Ouvertüre. Der absteigende Gesang,
der beiden Themen gemeinsam ist und
auf die Tonika der Harmonie gerichtet
ist, dient als Grundlage für ihre
allmähliche Wiedergeburt und enge
Verschmelzung (Beispiel 105а, б).

Bei der Schaffung einer einzigen,
integralen Form in „Kamarinskaja“ greift
Glinka nicht auf die traditionellen
klassischen Klangfarben zurück. Die
gesamte Komposition basiert auf der
abwechselnden Entwicklung der
Variationen der einzelnen Themen. Es
ist bezeichnend, dass der Komponist bei
der Kombination der Themen nicht die
Technik des Kontrapunkts anwendet,
sondern eine komplexere
Synthesemethode anwendet. Indem er
die gemeinsamen Intonationen der
beiden volkstümlichen Themen nutzt,
wendet er das Prinzip des abgeleiteten
Kontrasts an, das von Beethoven, dem
großen, von Glinka verehrten Sinfoniker,
seine höchste Ausprägung erfahren hat.
Die Architektur der Form besteht aus
Doppelvariationen mit einem nicht
abgeschlossenen Tonplan: F-Dur - D-
Dur (eine farbige Terzbeziehung, die
direkt an die „Ruslan“-Ouvertüre
erinnert).

Die freie, unkonventionelle Entwicklung
des Materials deutet auf eine völlig neue
Herangehensweise an die
symphonische Form hin, die Merkmale
der Improvisation enthält. Glinka führt
immer wieder neue Variationen von
Themen ein, die, wie Assafjew es
treffend formulierte, „voller

«изобилуют превращениями без конца и без края».

Отсюда оригинальная стилистика произведения, вытекающая из народных традиций. Две коренные особенности народного музыкального стиля нашли в «Камаринской» совершенное выражение: приемы русской подголосочной полифонии и принцип орнаментального варьирования, «расцвечивания» мелодии, характерный для инструментальной музыки. Естественно и гибко применены также и более традиционные приемы классической имитационной полифонии, вертикально-подвижного контрапункта— в первой группе вариаций на плясовую тему. Тонкое сочетание принципов русской народной и западноевропейской классической полифонии, освоенное Глинкой еще в «Сусанине», не только не противоречит национальному стилю «Камаринской», но и, напротив, углубляет, подчеркивает самобытность «русского скерцо».

Первый, начальный раздел «Камаринской» воспринимается как широкий зачин народного действия. От унисона струнных, распеваящих ласковую, приветливую тему свадебной, до мощного хора всего оркестра — весь этот раздел представляет собой единую группу полифонических вариаций, сцепленных плавностью тембровых переходов, тонким плетением хроматических подголосков, отнюдь не нарушающих народный склад голосоведения, а скорее подчеркивающих гибкость и распевность вокальной по своей природе мелодии.

Основной раздел увертюры, содержащий развитие плясовой темы, достаточно ясно расчленяется на две группы строгих и более свободных вариаций, по семи в каждой из них. Музыка вызывает

Verwandlungen ohne Ende und ohne Rand“ sind.

Daraus ergibt sich die originelle Stilistik des Werks, die sich aus der Volkstradition ableitet. Zwei grundlegende Merkmale des volksmusikalischen Stils kamen in „Kamarinskaja“ perfekt zum Ausdruck: die Techniken der russischen subvokalen Polyphonie und das für die Instrumentalmusik charakteristische Prinzip der ornamentalen Variation, das die Melodie „färbt“. Die traditionelleren Methoden der klassischen imitatorischen Polyphonie und des vertikalen Kontrapunkts werden auch in der ersten Gruppe von Variationen über ein Tanzthema natürlich und flexibel angewandt. Die subtile Kombination der Prinzipien der russischen Volksmusik und der westeuropäischen klassischen Polyphonie, die Glinka schon in „Sussanin“ beherrschte, steht nicht nur nicht im Widerspruch zum nationalen Stil „Kamarinskajas“, sondern vertieft und betont im Gegenteil die Originalität des „Russischen Scherzos“.

Der erste, anfängliche Abschnitt von „Kamarinskaja“ wird als breiter Beginn einer volkstümlichen Handlung wahrgenommen. Vom Unisono der Streicher, die das liebevolle, einladende Hochzeitsthema singen, bis zum kraftvollen Chor des gesamten Orchesters ist dieser gesamte Abschnitt eine einzige Gruppe polyphoner Variationen, die durch die Weichheit der Klangfarbenübergänge und die subtile Verflechtung chromatischer Nebenstimmen miteinander verbunden sind, die die volkstümliche Art der Vokalisierung keineswegs stören, sondern vielmehr die Flexibilität und den Gesang der Melodie, die vokaler Natur ist, betonen.

Der Hauptteil der Ouvertüre, der die Entwicklung des Tanzthemas enthält, ist ganz klar in zwei Gruppen von strengen und freieren Variationen unterteilt, jeweils sieben an der Zahl. Die Musik erweckt die Vorstellung eines fröhlichen

представление о веселом русском танце с неожиданными «выходками», «коленцами» у разных инструментов: слышится веселое щебетание деревянных духовых, жемчужная россыпь быстрых пассажей у струнных. В седьмой вариации, где в качестве нового действующего лица вступает гобой, плясовая внезапно приобретает черты свадебной (пример 105в).

Минорный вариант плясовой завершает это перерождение темы. Недолгое возвращение к свадебной приводит к динамизации всего развития. Плясовая не только не отступает под умиротворяющим воздействием свадебного напева, но и, напротив, «выплескивает» всю накопившуюся в ней энергию, избыток радости и веселья. Рельефный рисунок «Камаринской» ярко выделяется и в затейливых разводах солирующего кларнета, и в энергичных «балалаечных» *pizzicato* струнных, и в дерзких «выкриках» всего оркестра, неожиданно прерываемых паузами.

Особое значение приобретают эффекты юмористического плана. Смысл «русского скерцо» находит свое выражение в тончайших деталях оркестрового письма, в изысканных, остроумных ритмических комбинациях. Ярким красочным пятном выделяются в общей картине знаменитые педали валторн, а затем труб, диссонирующие с основной темой. Поражает изяществом остроумно задуманная концовка, где реплике одинокого голоса скрипки отвечает пустая «вопрошающая» квинта валторн.

Применяя в «Камаринской» весьма ограниченный, малый состав оркестра, Глинка достигает тонкого артистизма в передаче национального колорита русской

русского танца с неожиданными «Поссами» и «Акциями» различных инструментов: man hört das fröhliche Zirpen der Holzbläser und ein perlendes Einstreuen schneller Passagen durch die Streicher. In der siebten Variation, in der die Oboe als neuer Akteur auftritt, nimmt der Tanz plötzlich die Züge eines Hochzeitstanzes an (Beispiel 105c).

Eine kleine Variante des Tanzliedes schließt diese Wiedergeburt des Themas ab. Eine kurze Rückkehr zum Hochzeitsthema führt zu einer Dynamisierung der gesamten Entwicklung. Weit davon entfernt, sich unter dem beruhigenden Einfluss der Hochzeitsmelodie zurückzuziehen, „vergießt“ das Tanzlied im Gegenteil all die in ihm angesammelte Energie, den Überschuss an Freude und Heiterkeit. Das Reliefmuster von „Kamarinskaja“ tritt in den komplizierten Teilungen der Soloklarinette, im energischen „Balalaika“-Pizzicato der Streicher und in den kühnen „Rufen“ des gesamten Orchesters, die unerwartet durch Pausen unterbrochen werden, lebhaft hervor.

Von besonderer Bedeutung sind die Effekte humoristischer Natur. Die Bedeutung des „Russischen Scherzos“ findet ihren Ausdruck in den subtilen Details des Orchestersatzes und in den raffinierten, witzigen rhythmischen Kombinationen. Die berühmten Pedaltöne der Hörner und dann der Trompeten, die mit dem Hauptthema dissonant sind, heben sich als heller Farbtupfer im Gesamtbild ab. Der klug konzipierte Schluss, in dem die einsame Stimme der Violine von dem leeren „fragenden“ Quintett der Hörner beantwortet wird, besticht durch seine Eleganz.

Mit einem sehr begrenzten, kleinen Orchester in „Kamarinskaja“ gelingt es Glinka, das nationale Kolorit der russischen Volksmusik kunstvoll zu vermitteln. Die Vielfalt der Striche in der

народной музыки. Разнообразие штрихов в партии струнных — от плавной, песенной кантилены до энергичного pizzicato, мастерская трактовка духовых инструментов в традициях народного исполнительства (свирель, рожок, жалейка), а главное — удивительная чистота и ясность оркестровки, выразительно оттеняющей мелодико-полифоническую ткань, — всем этим щедро наделил русскую музыку гениальный автор «Камаринской». Отсюда пошло блестящее, плодотворное развитие «русского жанра» в симфоническом творчестве классиков, начиная от первых увертюр Балакирева, созданных под непосредственным влиянием Глинки, и до тончайших оркестровых миниатюр Лядова, сумевшего почерпнуть в глинкинской традиции поэзию народного юмора, народной фантастики, народной сказки.

И все же речь может идти не только о «жанровости». Особенно глубоко оценил художественную сторону «Камаринской» Чайковский. Его крылатые слова об этом произведении, в котором будто бы заключена «вся русская симфоническая школа», конечно, не следует понимать буквально. От Глинки Чайковский воспринял главное — метод свободного, естественного и непредвзятого отношения к народной песне как к источнику симфонического развития. В «Камаринской» он постиг весь смысл работы большого мастера, в чьих творениях выявляется внутренняя сущность народной песни, дающей жизнь самым глубоким художественным концепциям. И в этом смысле традиции «русского скерцо» остались неисчерпаемыми вплоть до наших дней.

Естественным продолжением «Камаринской» явилось последнее

Стreicherpartie - von der sanften, liedhaften Kantilene bis zum energischen Pizzicato -, die meisterhafte Interpretation der Blasinstrumente in der Tradition der Volksaufführung (Hirtenflöte, Horn, Schalejka) und vor allem die erstaunliche Reinheit und Klarheit der Orchestrierung, die das melodische und polyphone Gewebe ausdrucksvoll schattiert - all dies wurde der russischen Musik vom genialen Autor der „Kamarinskaja“ großzügig geschenkt. Hier begann die brillante und fruchtbare Entwicklung des „russischen Genres“ im sinfonischen Werk der Klassiker, von den ersten Ouvertüren Balakirews, die unter dem direkten Einfluss von Glinka entstanden, bis zu den feinsten Orchesterminiaturen Ljadows, der aus der Tradition Glinkas die Poesie des Volkshumors, der Volksfantasie und der Volksmärchen schöpfen konnte.

Und doch ist es nicht nur eine Frage des „Genres“. Die künstlerische Seite von „Kamarinskaja“ wurde von Tschaikowski besonders hoch geschätzt. Seine geflügelten Worte über dieses Werk, das „die gesamte russische symphonische Schule“ zu enthalten scheint, dürfen natürlich nicht wörtlich genommen werden. Von Glinka übernahm Tschaikowski das Wichtigste - die Methode einer freien, natürlichen und unvoreingenommenen Einstellung zum Volkslied als Quelle der symphonischen Entwicklung. In „Kamarinskaja“ erkannte er die volle Bedeutung des Werkes eines großen Meisters, dessen Schöpfungen das innere Wesen des Volksliedes offenbaren, das den tiefsten künstlerischen Konzepten Leben einhaucht. Und in diesem Sinne sind die Traditionen des „Russischen Scherzos“ bis zum heutigen Tag unerschöpflich geblieben.

Eine natürliche Fortsetzung von „Kamarinskaja“ war Glinkas letztes

произведение Глинки для оркестра — Вальс-фантазия (1856). Как и в своем «русском скерцо», композитор опирается здесь на бытовую традицию — но на этот раз на традицию городской и усадебной русской культуры с ее основной тенденцией лирического восприятия, с ее песенно-романсным интонационным строем, Насквозь пронизывающим не только вокальную, но и танцевальную музыку того времени. Как и в «Камаринской», во всей неповторимости проявился здесь утонченный стиль глинкинской оркестровки, крайне ограниченной в своем инструментальном составе, пленяющей чистотой линий и прозрачностью красок.

Круг образов, затронутых в Вальс-фантазии, роднит это сочинение с элегическими романсами Глинки и многими его фортепианными пьесами (ноктюрн «Разлука», «Воспоминание о мазурке»). Истоки глинкинского вальса, как правильно заметил Асафьев, лежат отнюдь не в атмосфере блестящих, парадных танцев «большого бала», а в скромной домашней бытовой музыке пушкинской эпохи, в изящных вальсах Алябьева, Есаулова, Н. А. Титова, Грибоедова и многих-многих других. Близкие параллели находит Вальс-фантазия и в элегической поэзии того времени — у Баратынского, Лермонтова, Языкова, несколько позже — у молодого Фета («Давно ль под волшебные звуки») и А. К. Толстого («Средь шумного бала»). С присущей ему чуткостью Глинка подхватывает и развивает ту общую тенденцию поэтизации бытового танца, которая ярко проявилась во всей европейской музыке эпохи романтизма. Да и самый ритм вальса — этого поэтичнейшего из танцев XIX столетия, связанный с образами парения и полета, прочно и навсегда вошел в романтическую музыку как

Werk für Orchester, „Walzer-Fantasie“ (1856). Wie in seinem „Russischen Scherzo“ greift der Komponist hier auf die Alltagstradition zurück - diesmal aber auf die Tradition der städtischen und ständischen russischen Kultur mit ihrer Grundtendenz zum lyrischen Empfinden, mit ihrer liedhaft-romantischen Intonationsstruktur, die nicht nur die Vokal-, sondern auch die Tanzmusik der Zeit durchdrang. Wie in „Kamarinskaja“ zeigt sich hier in einzigartiger Weise der raffinierte Stil von Glinkas Orchestrierung, der in seiner instrumentalen Zusammensetzung äußerst begrenzt ist und durch seine Reinheit der Linie und Transparenz der Farben besticht.

Die Bandbreite der in der Walzer-Fantasie berührten Bilder macht dieses Werk zu einem Verwandten von Glinkas elegischen Romanzen und vielen seiner Klavierstücke (das Nocturne „Die Trennung“ und „Erinnerungen an die Mazurka“). Die Ursprünge von Glinkas Walzer liegen, wie Assafjew richtig bemerkte, nicht in der Atmosphäre der glitzernden Parade-Tänze des „großen Balls“, sondern in der bescheidenen Hausmusik der Puschkin-Zeit, in den anmutigen Walzern von Aljabjew, Jesaulow, N. A. Titow, Gribojedow und vielen anderen. Die Walzer-Fantasie findet enge Parallelen in der elegischen Poesie jener Zeit - bei Baratynski, Lermontow, Jasykow, etwas später beim jungen Fet („Vor langer Zeit unter den magischen Klängen“) und A. K. Tolstoi („Inmitten eines lärmenden Balls“). Mit der ihm innewohnenden Sensibilität greift Glinka die allgemeine Tendenz zur Poetisierung des Alltagstanzes auf und entwickelt sie weiter, die sich in der gesamten europäischen Musik der Romantik deutlich manifestiert. Und gerade der Rhythmus des Walzers, des poetischsten aller Tänze des 19. Jahrhunderts, der mit Bildern des Schwebens und Fliegens verbunden ist,

одна из ее устойчивых стилистических примет. Современник Шопена, Глинка продолжил эту традицию, создав свою вдохновенную «поэму о вальсе».

Произведение Глинки имеет долгую, многолетнюю историю. Первый вариант Вальса-фантазии был написан для фортепиано в 1839 году и посвящен негласно Е. Е. Керн. Познакомившись с ним, его тут же «подхватил» известный дирижер Йозеф Герман для своих концертов в Павловске. В оркестровке Германа, сделанной не без помощи автора «Руслана», вальс с огромным успехом исполнялся в летних концертах; его называли «Меланхолический вальс» или «Павловский вальс». «Мы же забудем восторга публики, — писал об этих концертах Кукольник, — вальс обширный и трудный был повторен по ее требованию; не забудем и самого исполнения, мастерского соединения чувства нежности с порывами сильных и бурных ощущений; и всякий раз приятно слышать, когда у палатки г. Германа толпятся любители и просят сыграть вальс Глинки...» (226, 34).

В 1845 году Глинка сделал свою оркестровую редакцию вальса, исполненную в его авторском концерте в Париже с новым названием: «Скерцо в форме вальса». Эта редакция никогда не издавалась и до нашего времени не дошла. И наконец, уже на склоне жизни Глинка снова обратился к своему любимому сочинению—и этим внес драгоценный вклад в область лирического симфонизма.

В последнем и наиболее совершенном варианте Вальса-фантазии композитор, по его словам, намеренно не преследовал целей внешней эффектности и парадного

ging als eines der stabilen Stilmerkmale für immer in die romantische Musik ein. Glinka, ein Zeitgenosse Chopins, setzte diese Tradition mit seinem inspirierten „Poem über den Walzer“ fort.

Glinkas Werk hat eine lange, mehrjährige Geschichte. Die erste Fassung des Walzer-Fantasie wurde 1839 für Klavier komponiert und heimlich J. J. Kern gewidmet. Nach seiner Bekanntschaft mit dem Werk wurde es sofort von dem berühmten Dirigenten Josef Hermann für seine Konzerte in Pawlowsk „aufgegriffen“. In Hermanns Orchestrierung, die nicht ohne die Hilfe des Autors von „Ruslan“ entstand, wurde der Walzer mit großem Erfolg in den Sommerkonzerten aufgeführt; er wurde „Melancholischer Walzer“ oder „Pawlowsker Walzer“ genannt. „Wir werden den Enthusiasmus des Publikums nie vergessen“, schrieb Kukolnik über diese Konzerte, „der umfangreiche und schwierige Walzer wurde auf seinen Wunsch wiederholt; wir werden auch die Aufführung selbst nicht vergessen, die meisterhafte Verbindung von Zärtlichkeit mit Anflügen von starken und stürmischen Empfindungen; und es ist immer wieder schön zu hören, wenn sich vor Herrn Hermanns Zelt Liebhaber versammeln und um die Aufführung von Glinkas Walzer bitten...“ (226, 34).

1845 schuf Glinka seine Orchesterfassung des Walzers, die er in seinem berühmten Konzert in Paris unter einem neuen Titel aufführte: „Scherzo in Form eines Walzers“. Diese Version ist nie veröffentlicht worden und hat bis heute nicht überlebt. Und schließlich wandte sich Glinka, bereits am Abhang seines Lebens, wieder seinem Lieblingswerk zu und leistete damit einen wertvollen Beitrag zum Bereich der lyrischen Symphonik.

In der letzten und vollkommensten Fassung der Walzer-Fantasie verfolgte der Komponist seiner Meinung nach bewusst nicht das Ziel äußerer Überschwänglichkeit und

блеска. Незадолго до концертного исполнения он пишет К. А. Булгакову; «Молитва (романс на слова Лермонтова, инструментованный Глинкой для концерта Д. М. Леоновой. — О. Л.) и Valse-fantaisie инструментованы по-новому; никакого расчета на виртуозность, кою решительно не терплю, ни на огромность массы оркестра», — и далее приводит подробный список исполнителей, необходимых для этой почти что камерной партитуры; не более 5 первых скрипок, 2 валторны, 2 трубы и 1 тромбон (90, 116).

Лирический замысел произведения находится в полной гармонии с легкой, изящной инструментовкой. Каждый из инструментов выполняет ответственную роль. Глинка широко пользуется Оркестровыми соло, техникой подголосков, приемами мелодикополифонического развития. Основные темы, порученные струнным и деревянным духовым, выразительно оттеняются поющими голосами контрастного тембра (тромбон, валторна). Легкая, прозрачная оркестровка подчеркивает поэтически-возвышенный строй воздушных, парящих тем.

Привлекает и песенность тематизма. Развертываясь в пластичном, подвижном ритме, мелодика Глинки отличается в то же время и чисто вокальной гибкостью интонаций (напомним, как органично осуществлялся этот сплав танцевальности и напевности в «романсах-вальсах» его современников — Алябьева, Варламова, Гурилева). Носителем главного лирического образа является основная тема Вальса-фантазии, отмеченная экспрессивной ниспадающей интонацией увеличенной кварты, брошенного

Paradeglänzes. Kurz vor der konzertanten Aufführung schrieb er an K. A. Bulgakow: „Das Gebet (eine Romanze nach Worten von Lermontow, instrumentiert von Glinka für ein Konzert von D. M. Leonowa. - O. L.) und die Valse-fantaisie sind auf eine neue Weise instrumentiert; es gibt keine Berechnung für die Virtuosität, die mir sehr missfällt, und auch nicht für die enorme Masse des Orchesters“, und fährt fort mit einer detaillierten Auflistung der Ausführenden, die für diese fast kammermusikalische Partitur erforderlich sind: nicht mehr als 5 erste Geigen, 2 Hörner, 2 Trompeten und 1 Posaune (90, 116).

Die lyrische Absicht des Werkes steht in perfekter Harmonie mit der leichten, anmutigen Instrumentierung. Jedes der Instrumente erfüllt eine verantwortungsvolle Aufgabe. Glinka macht ausgiebig Gebrauch von Orchestersoli, der Technik der Begleitstimmen und Techniken der melodischen und polyphonen Entwicklung. Die den Streichern und Holzbläsern zugewiesenen Hauptthemen werden durch Gesangsstimmen mit kontrastierendem Timbre (Posaune, Horn) ausdrucksvoll schattiert. Die leichte, transparente Orchestrierung unterstreicht die poetisch erhabene Struktur der luftigen, schwebenden Themen.

Auch die Liedhaftigkeit der Thematik ist reizvoll. Glinkas Melodie, die sich in einem formbaren, beweglichen Rhythmus entfaltet, zeichnet sich gleichzeitig durch eine rein stimmliche Flexibilität der Intonation aus (man erinnere sich, wie organisch diese Verschmelzung von Tanzbarkeit und Melodie in den „Romanzen-Walzern“ seiner Zeitgenossen - Aljabjew, Warlamow und Guriljow - realisiert wurde). Träger des lyrischen Hauptbildes ist das Hauptthema der Walzer-Fantasie, das durch die ausdrucksstarke absteigende Intonation der überhöhten Quarte, eines

вводного тона к доминанте. Этот характерный мелодический ход сближает тему вальса с элегической каватиной тоскующей Гориславы (ср. примеры 106 и 97).

Типична и общая структура произведения, подчиненная принципу рондо. Периодическое возвращение главной мысли вносит в эту музыку особый психологический нюанс «незабываемого». Основной образ вальса рельефно оттеняется контрастными мажорными эпизодами, которые, однако, не выпадают из общей атмосферы мечтательного созерцания. Перед слушателем разворачивается поэма, пронизанная единой, неотвязной мыслью — воспоминанием. Близкие аналогии того же лирико-элегического жанра легко найти у зарубежных современников Глинки — Вебера, Шуберта, Шопена: это все та же цепь лирических образов, развертывающаяся в дымке неясных грез и элегических мечтаний.

Искусство Глинки проявилось в умении придать цельность Свободно построенной композиции и подчинить «цепь танцев» Одной господствующей мысли. Этого он достигает путем заострения кульминаций, выделения главных, ведущих образов-тем, Путем синтеза всего материала в динамической репризе (приемы, знакомые нам по испанским увертюрам). В общей рондообразной композиции есть также признаки трехчастности: отчетливо выделен в центре произведения яркий мажорный эпизод (пример 107).

Последнее проведение главной темы у оркестра тутти звучит как итоговая реприза.

Значение Вальса-фантазии в истории русского симфонизма

geworfenen Einleitungstons zur Dominante, gekennzeichnet ist. Diese charakteristische melodische Bewegung bringt das Walzerthema in die Nähe der elegischen Kavatine der sehnsüchtigen Gorislawa (vgl. Beispiele 106 und 97).

Typisch ist auch die Gesamtstruktur des Werkes, die dem Rondo-Prinzip untergeordnet ist. Die periodische Wiederkehr des Hauptgedankens bringt eine besondere psychologische Nuance des „Unvergesslichen“ in diese Musik. Das Hauptbild des Walzers wird durch kontrastierende Dur-Episoden aufgelockert, die jedoch nicht aus der allgemeinen Atmosphäre der verträumten Kontemplation herausfallen. Vor dem Hörer entfaltet sich ein Gedicht, das von einem einzigen, unablässigen Gedanken durchdrungen ist - der Erinnerung. Es ist leicht, bei Glinkas ausländischen Zeitgenossen - Weber, Schubert und Chopin - nahe Analogien desselben lyrischen und elegischen Genres zu finden: es ist dieselbe Kette von lyrischen Bildern, die sich in einem Dunst von vagen Träumereien und elegischen Träumen entfaltet.

Glinkas Kunst zeigt sich in seiner Fähigkeit, einer lose konstruierten Komposition eine Ganzheit zu geben und die „Kette von Tänzen“ einem einzigen dominanten Gedanken unterzuordnen. Er erreicht dies, indem er die Höhepunkte zuspitzt, die wichtigsten, leitenden Bilder-Themen hervorhebt und das gesamte Material in einer dynamischen Reprise zusammenfasst (Techniken, die uns von spanischen Ouvertüren vertraut sind). Die rondoartige Gesamtkomposition zeigt auch Anzeichen einer dreiteiligen Komposition: eine helle Dur-Episode wird in der Mitte des Werks deutlich hervorgehoben (Beispiel 107).

Der letzte Satz des Hauptthemas mit dem Tutti-Orchester klingt wie eine letzte Reprise.

Die Bedeutung der Walzer-Fantasia in der Geschichte der russischen

оказалось более широким, чем это мог предвидеть сам композитор.

Проложенный Глинкой путь симфонизации танца достаточно ясно определил ту сферу лирических образов, которая в дальнейшем наполнила, захватила самые сложные и разнообразные Жанры русской классической музыки. С особой устойчивостью внедрилась эта традиция в творчество Чайковского, в глубь его драматических симфоний, где весь ритмический строй вальсового движения приобретает неповторимый эмоционально-художественный смысл. Поэтизация вальса в творчестве Чайковского, Глазунова, Скрябина, развитие лирического вальса в русском балете, сквозная линия «вальсовости» в драматургии больших симфонических циклов — все это было уже заложено в глинкинской музыке, в лирической проникновенности Вальса-фантазии, в тончайшем развитии этой изумительной партитуры, обладающей тем ценным качеством, которое Серов называл «высокой мудростью простоты».

5.

Среди всех музыкальных жанров вокальная лирика была наиболее постоянной спутницей творческой жизни Глинки. Начиная с первых романсов 1820-х годов и до последнего драматического монолога «Не говори, что сердцу больно» (1856) создание романсов было для него насущной потребностью, важнейшим средством самовыражения, нерасторжимой частицей собственного бытия.

Особое положение этого жанра в творчестве композитора во многом связано с коренными особенностями его психического склада, его

Symphonik war größer, als der Komponist selbst voraussehen konnte.

Glinkas Weg der Symphonisierung des Tanzes definierte eindeutig die Sphäre der lyrischen Bilder, die später die komplexesten und vielfältigsten Gattungen der russischen klassischen Musik erfüllten und eroberten. Besonders stabil wurde diese Tradition im Werk von Tschaikowski, in den Tiefen seiner dramatischen Sinfonien, wo die gesamte rhythmische Struktur des Walzersatzes eine einzigartige emotionale und künstlerische Bedeutung erlangt. Die Poetisierung des Walzers in den Werken von Tschaikowski, Glasunow und Skrjabin, die Entwicklung des lyrischen Walzers im russischen Ballett, die Durchdringung des „Walzers“ in der Dramaturgie der großen symphonischen Zyklen - all dies war bereits in Glinkas Musik enthalten, in der lyrischen Durchdringung der Walzer-Fantasie, in der subtilen Entwicklung dieser wunderbaren Partitur, die jene wertvolle Eigenschaft besitzt, die Serow „die hohe Weisheit der Einfachheit“ nannte.

5.

Unter allen musikalischen Gattungen war die Vokallyrik der ständige Begleiter von Glinkas schöpferischem Leben. Von seinen ersten Liebesromanzen in den 1820er Jahren bis zu seinem letzten dramatischen Monolog „Sag mir nicht, dass mein Herz weh tut“ (1856) war die Schaffung von Liebesromanzen für ihn ein dringendes Bedürfnis, das wichtigste Mittel des Selbstaushdrucks, ein untrennbarer Teil seines eigenen Wesens.

Die besondere Stellung, die diese Gattung im Werk des Komponisten einnimmt, ist weitgehend auf die grundlegenden Merkmale seiner

душевной организации. Справедливо суждение Стасова, утверждавшего, что «каждое его произведение из числа вокальных есть страница или строчка из его жизни, частица его восторгов, радостей или печалей. Так было во все продолжение его художественной деятельности...» (260, 196—197). Отзвуки былых дум и настроений, пережитых «радостей или печалей», действительно, наложили свою печать на многие романсы Глинки. Напомним романтическую элегию «Сомнение», романсы «В крови горит огонь желанья», «Если встречу с тобой», «Я помню чудное мгновенье» и многие другие лирические признания великого музыканта.

Но вместе с тем Глинка с присущим ему мастерством умел найти выход в сферу надличного, общечеловеческого выражения чувства. Свойственный ему дар поэтического обобщения придает его романсам высокий общезначимый смысл. Тонкий ценитель поэзии, он в совершенстве владел искусством образной концентрации— сжатого, лаконичного высказывания в стройной, законченной форме вокальной миниатюры.

Как автор прекрасных, классически совершенных по форме романсов Глинка проявил себя очень рано; первые же опыты в этом жанре принесли ему громкую славу. И если путь композитора в области симфонического творчества пролегал через долгие искания и сомнения, то сочинение романсов, напротив, давалось ему легко и непринужденно: нередко маленький шедевр создавался в течение одного дня или даже в порыве импровизации, на дружеском вечере, в часы общения с друзьями.

Спонтанность этого творческого процесса легко объяснима, если

geistigen Verfassung und seiner geistigen Organisation zurückzuführen. Das Urteil von Stassow, der feststellte, dass „jedes seiner Vokalwerke eine Seite oder eine Zeile aus seinem Leben ist, ein Teil seines Entzückens, seiner Freuden oder seines Leids, ist gerechtfertigt. So war es während der gesamten Dauer seiner künstlerischen Tätigkeit...“ (260, 196-197). Der Nachhall früherer Gedanken und Stimmungen, der erlebten „Freuden oder Leiden“ prägt in der Tat viele von Glinkas Romanzen. Erinnern wir uns an die romantische Elegie „Zweifel“, die Romanzen „Das Feuer der Sehnsucht brennt in meinem Blut“, „Wenn ich dir begegne“, „Ich erinnere mich an einen wunderbaren Augenblick“ und viele andere lyrische Bekenntnisse des großen Musikers.

Doch gleichzeitig gelang es Glinka mit der ihm eigenen Geschicklichkeit, einen Weg in die Sphäre des überpersönlichen, universellen Gefühlsausdrucks zu finden. Seine Gabe der poetischen Verallgemeinerung verleiht seinen Romanzen eine hohe universelle Bedeutung. Als feiner Kenner der Poesie beherrschte er die Kunst der figurativen Konzentration - eine knappe, prägnante Aussage in der schlanken, vollständigen Form einer vokalen Miniatur - perfekt.

Glinka zeigte sich sehr früh als Komponist schöner, klassisch perfekter Romanzen; seine ersten Versuche in diesem Genre brachten ihm großen Ruhm ein. Und während der Weg des Komponisten auf dem Gebiet der Symphonik von langem Suchen und Zweifeln geprägt war, fiel ihm die Komposition von Romanzen im Gegenteil leicht und mühelos: oft entstand ein kleines Meisterwerk im Laufe eines einzigen Tages oder sogar in einem Anfall von Improvisation, an einem freundschaftlichen Abend, in den Stunden der Geselligkeit mit Freunden.

Die Spontaneität dieses schöpferischen Prozesses lässt sich

вспомнить о специфических условиях формирования вокально-камерного жанра в России. В своих романсах Глинка, по существу, завершил длительный период становления отечественной камерной вокальной культуры, зародившейся еще в XVIII веке, и обобщил на самом высоком уровне ее жанровые традиции. Он вступил в ряды русских композиторов в пору небывалого подъема романсовой лирики, сложившейся под влиянием русской поэзии, расцветшей в лучах «пушкинского солнца». В условиях бурного развития национальной литературы и языка романс, в силу его синтетичности, сделался колыбелью русской классической музыки, средоточием ее общезначимых интонаций. Здесь складывались наиболее яркие, типические черты русской мелодики, впитавшей характерные особенности русского речевого склада.

Особенно широко развернулось вокальное творчество именно в 1820-е годы. Никогда еще не было оно столь обильным, и никогда еще не была столь многообразной его связь с русской поэзией. Творчество Пушкина и его современников — Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Языкова, Дельвига — оказывало решающее воздействие не только на образный строй и тематику русского романса: в русле поэзии складывались также его структурные особенности. Под влиянием строфики, метрики и ритмики русского стихосложения выстраивалась такая же четкая, кристалл лически ясная музыкальная форма романса. Музыка пушкинского стиха подсказывала композитору пластичность и гибкость мелодии, а поэтическая интонация — богатство мелодических типов, интонационно-ритмических структур. И эта ясность

leicht erklären, wenn man sich die besonderen Bedingungen für die Entstehung der Gattung des Kammergesangs in Russland vergegenwärtigt. In seinen Romanzen vollendete Glinka im Wesentlichen die lange Periode der Herausbildung der russischen Kammervokalkultur, die im 18. Jahrhundert ihren Ursprung hatte, und fasste ihre Gattungstraditionen auf höchstem Niveau zusammen. Er reihte sich in die Riege der russischen Komponisten ein, als die romantische Lyrik unter dem Einfluss der russischen Poesie, die unter der „Sonne Puschkins“ erblühte, einen beispiellosen Aufstieg erlebte. Unter den Bedingungen der rasanten Entwicklung der nationalen Literatur und Sprache wurde die Romantik aufgrund ihres synthetischen Charakters zur Wiege der russischen klassischen Musik, zum Zentrum ihrer allgemein bedeutsamen Intonationen. Hier bildeten sich die markantesten und typischsten Merkmale der russischen Melodie heraus, die die charakteristischen Merkmale des russischen Sprachmusters aufnahmen.

In den 1820er Jahren breitete sich das vokale Schaffen besonders stark aus. Nie zuvor war es so reichhaltig, und nie zuvor war es so vielfältig mit der russischen Dichtung verbunden. Das Werk von Puschkin und seinen Zeitgenossen - Schukowski, Batjuschkow, Baratynski, Jasikow und Delwig - hatte nicht nur einen entscheidenden Einfluss auf die Bildsprache und die Themen der russischen Romantik, auch ihre strukturellen Merkmale wurden von der Poesie geprägt. Unter dem Einfluss der strophischen, metrischen und rhythmischen russischen Versifikation wurde die musikalische Form der Romantik klar und kristallklar aufgebaut. Die Musik von Puschkins Versen suggerierte dem Komponisten die Plastizität und Flexibilität der Melodie, während die poetische Intonation eine Fülle von melodischen Typen und

музыкальной архитектоники получала свое выражение даже у композиторов сравнительно второстепенных.

Именно в это время в общий поток романсовой лирики влились первые романсы Глинки. Разделяя общее увлечение, молодой композитор отдает свои силы романсовому творчеству, сам исполняет и издает свои романсы и соревнуется в них с другими русскими музыкантами, чьи сочинений уже завоевали заслуженную известность: Алябьевым, Верстовским, Титовыми, Геништой, Яковлевым и многими другими.

Из этого состязания он вышел победителем. Традиционные для того времени жанры любовно-лирического романса, элегии, «русской песни», баллады Глинка поднял на новый уровень художественного мастерства. Не нарушая привычной типологии жанра, он смело раздвинул его внутренние границы: в каждый романс он вносит свое, индивидуальное содержание и в каждом создает свой, неповторимый, законченный образ.

Рассматривая романсы Глинки, естественно, следует учитывать огромную эволюцию, пройденную им в этой сфере творчества: постепенность его творческого роста здесь выразилась, как ни в одном другом жанре. Но некоторые качества оставались неизменными начиная с первых же юношеских опытов: благородный артистизм, законченность, изящество и тонкая отшлифованность формы.

Последней, но не менее значительной константой этого стиля остается верность композитора традициям камерного исполнительства. И в ранних, и в поздних своих романсах он не стремится к усложнению фактуры, к

Intonations- und Rhythmusstrukturen vorschlug. Und diese Klarheit der musikalischen Architektur kam auch bei vergleichsweise unbedeutenden Komponisten zum Ausdruck.

Zu dieser Zeit reihten sich Glinkas erste Romanzen in den allgemeinen Strom der romantischen Lyrik ein. Der junge Komponist teilte die gemeinsame Leidenschaft und widmete seine Energie der Romantik, indem er seine eigenen Romanzen aufführte und veröffentlichte und darin mit anderen russischen Musikern konkurrierte, deren Werke bereits wohlverdienten Ruhm erlangt hatten: Aljabjew, Werstowski, Titows, Genischta, Jakowlew und viele andere.

Aus diesem Wettbewerb ging er siegreich hervor. Glinka hob die traditionellen Gattungen der Liebeslyrik, der Elegie, des „Russischen Liedes“ und der Ballade auf eine neue Ebene der künstlerischen Meisterschaft. Ohne mit der üblichen Gattungstypologie zu brechen, überschritt er kühn deren innere Grenzen: in jede Romanze brachte er seinen eigenen, individuellen Inhalt ein und schuf in jeder sein eigenes, einzigartiges, vollständiges Bild.

Bei der Betrachtung von Glinkas Romanzen muss man natürlich die enorme Entwicklung berücksichtigen, die er in diesem Bereich seines Schaffens durchlief: die Allmählichkeit seines schöpferischen Wachstums kommt hier wie in keiner anderen Gattung zum Ausdruck. Einige Qualitäten sind jedoch seit seinen ersten jugendlichen Versuchen unverändert geblieben: edle Kunstfertigkeit, Vollständigkeit, Eleganz und fein geschliffene Form.

Die Treue des Komponisten zu den Traditionen der kammermusikalischen Aufführung bleibt die letzte, aber nicht weniger bedeutende Konstante dieses Stils. Sowohl in seinen frühen als auch in seinen späten Romanzen versucht er nicht, die Struktur zu verkomplizieren,

широкой концертности, внешней виртуозности. Однако при кажущейся простоте средств все они требуют от исполнителя тонкого и совершенного мастерства. В них использованы богатейшие возможности певческого голоса, разнообразнейшие приемы вокальной выразительности — широкая кантилена и экспрессивная декламация, богатство тембровой перекраски и тонкая градация динамических оттенков. Талантливый певец-исполнитель, Глинка создал в своих романсах высокие, совершенные образцы подлинно вокального стиля, в котором ведущая роль всегда принадлежит мелодии и основное содержание выражено в четкой и ясной линии мелодического рисунка. Свои требования к искусству артиста-певца он выразил в краткой формулировке: «В музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение» (238, 73).

Все это делает романсы Глинки подлинной антологией русского классического вокального стиля. Не составляют исключения и его ранние опыты.

Ранние романсы Глинки не отличались жанровой широтой. Тенденция совершенствования уже сложившихся типов в них явно доминирует над поисками нового. Преобладают две основные линии, уже прочерченные в русской музыке достаточно ясно: элегия и «русская песня». В обоих жанрах молодой композитор еще сохраняет верность традициям ранней романсовой лирики.

sie weitgehend konzertant und äußerlich virtuos zu gestalten. Doch trotz der scheinbaren Einfachheit der Mittel erfordern sie alle eine subtile und perfekte Beherrschung durch den Interpreten. Sie nutzen die reichsten Möglichkeiten der Singstimme und die unterschiedlichsten Methoden des stimmlichen Ausdrucks - breite Kantilenen und ausdrucksstarke Deklamation, Reichtum an Klangfarben und subtile Abstufung der dynamischen Schattierungen. Als begabter Sänger und Interpret schuf Glinka in seinen Romanzen hohe, vollkommene Beispiele eines echten Gesangsstils, in dem die Hauptrolle immer der Melodie gehört und der Hauptinhalt in einer klaren und präzisen Linie des melodischen Musters ausgedrückt wird. Seine Anforderungen an die Kunst des Künstlers und Sängers drückte er in einer kurzen Formulierung aus: „In der Musik, besonders in der Vokalmusik, sind die Ausdrucksmöglichkeiten unendlich. Ein und dasselbe Wort kann in tausend Harmonien ausgesprochen werden, ohne auch nur die Intonation, den Ton in der Stimme, zu verändern, sondern nur den Akzent, der den Lippen entweder ein Lächeln oder einen ernsten, strengen Ausdruck verleiht“ (238, 73).

All dies macht Glinkas Romanzen zu einer wahren Anthologie des klassischen russischen Gesangsstils. Seine frühen Experimente sind keine Ausnahme.

Glinkas frühe Romanzen zeichnen sich nicht durch Gattungsvielfalt aus. Die Tendenz, die bereits etablierten Gattungen in ihnen zu verbessern, überwiegt eindeutig gegenüber der Suche nach neuen Gattungen. Zwei Hauptlinien, die in der russischen Musik bereits klar umrissen sind, herrschen vor: die Elegie und das „Russische Lied“. In beiden Gattungen bleibt der junge Komponist noch den Traditionen der frühen romantischen Lyrik treu.

Но смысл их у Глинки оказался более широким и общезначимым. От ранней традиции «чувствительного романса» он усвоил все лучшее, возвысив этот жанр до степени совершенства. Все, что было особенно ценным в этом виде музыкального творчества— наиболее бытовом, «домашнем», доступном для всех, — у него откристаллизовалось в ясных классических формах, приобрело особый отпечаток законченности и благородной простоты. Достигнуть такого уровня ему помогло глубокое проникновение в дух и строй русской поэзии, с которой он неразрывно связал всю жизнь.

На раннем этапе творческого пути Глинка еще не успел оценить новаторский дух поэзии Пушкина. Единственный пушкинский романс — «Грузинская песня» — был только первым шагом к сближению с великим поэтом. Определяющим началом явилось творчество Жуковского и вся атмосфера раннего романтизма. Жуковский, Батюшков, Баратынский, Дельвиг — вот круг поэтов, увлекавших юного Глинку. А в этой сфере мечтательной, медитативной поэзии наиболее близким для него оказался жанр элегии, один из самых значительных у русских поэтов. Расцветшая в пушкинскую эпоху, наполненная глубоким философским содержанием, элегия определила собой поэзию мысли. Огромным было ее влияние на всю эволюцию русского лирического романса —от Глинки до Чайковского, от Даргомыжского до Мусоргского и Бородина. В творческой жизни Глинки элегия явилась той отправной точкой, с которой начался весь путь его вокального творчества. Такова знаменитая элегия «Не ищущай» на текст Е. А. Баратынского.

Doch Glinkas Sinn für sie erwies sich als umfassender und universeller. Aus der frühen Tradition der „empfindsamen Romanze“ nahm er das Beste auf und erhob diese Gattung zu einem Grad der Vollkommenheit. Alles, was an dieser Art des musikalischen Schaffens besonders wertvoll war - das Alltäglichsste, „Häuslichste“, für jedermann Zugängliche -, kristallisierte er in klaren klassischen Formen heraus und erwarb sich so ein besonderes Gepräge von Vollständigkeit und edler Einfachheit. Um dieses Niveau zu erreichen, half ihm ein tiefes Eindringen in den Geist und die Struktur der russischen Poesie, mit der er sein ganzes Leben lang untrennbar verbunden war.

In einem frühen Stadium seines Schaffens hatte Glinka noch keine Zeit gehabt, den innovativen Geist der Puschkinschen Dichtung zu schätzen. Die einzige Puschkin-Romanze – „Georgisches Lied“ - war nur der erste Schritt zur Annäherung an den großen Dichter. Der entscheidende Anfang war das Werk von Schukowski und die ganze Atmosphäre der Frühromantik. Schukowski, Batjuschkow, Baratynski, Delwig - das ist der Kreis der Dichter, die den jungen Glinka faszinierten. Und in dieser Sphäre der verträumten, meditativen Poesie stand ihm die Gattung der Elegie am nächsten, die zu den bedeutendsten der russischen Dichter gehört. Die Elegie, die in der Puschkin-Ära ihre Blütezeit erlebte und mit tiefem philosophischen Inhalt gefüllt war, definierte die Poesie des Denkens. Ihr Einfluss auf die gesamte Entwicklung der russischen lyrischen Romantik - von Glinka bis Tschaikowski, von Dargomyschski bis Mussorgski und Borodin - war enorm. In Glinkas schöpferischem Leben war die Elegie der Ausgangspunkt, von dem aus der gesamte Weg seines vokalen Schaffens begann. So auch die berühmte Elegie „Verfolge mich nicht“ auf einen Text von J. A. Baratynski.

Значение этого романса, которому уже посвящена обширная литература, лучше всего определено в работе известного исследователя вокальной камерной музыки В. А. Васиной-Гроссман: «Элегия „Не искушай“ является образцовым произведением этого жанра; по ней одной мы можем лучше судиться об элегической лирике 20-х годов, чем по десяткам других произведений» (66, 74).

Действительно, в романсе Глинки сосредоточены все наиболее типичные качества элегической лирики того времени: законченная двухчастная структура, соответствующая строфе из восьми стихов; сопоставление параллельных тональностей; размеренный ритм, полностью отвечающий наиболее распространенному поэтическому размеру— четырехстопному ямбу с акцентом на второй стопе; плавность и закругленность мелодии, начинающейся секстовым запевом; расцветивание вокальной партии изящными мелизмами, плавными группетто, интонациями «раскачивания», продвигающими развитие мелодии, — все эти и многие другие приметы времени давно отмечены исследователями русского романса.

Но у Глинки все по-новому освещено, согрето новым чувством. Элегия обрела обобщающий смысл благодаря ее психологической направленности, проникновению в мысль поэта. В стихотворении Баратынского Глинка с большой чуткостью ощутил ту сложность душевного состояния, ту антитезу разочарования и скрытой надежды, которую он сумел передать с гениальной простотой. Художественная форма романса с удивительной ясностью передает эту поэзию скрытых чувств. В первом четверостишии — минор, размеренный ритм спокойно-

Die Bedeutung dieser Romanze, der bereits umfangreiche Literatur gewidmet wurde, wird am besten in der Arbeit von W. A. Wasina-Grossman, einer bekannten Forscherin der vokalen Kammermusik, definiert: „Die Elegie ‚Verfolge mich nicht‘ ist ein exemplarisches Werk dieser Gattung; aus ihr allein können wir die elegische Lyrik der 20er Jahre besser beurteilen als aus Dutzenden von anderen Werken“ (66, 74).

Tatsächlich vereint Glinkas Romanze alle typischen Merkmale der elegischen Lyrik jener Zeit. Die abgeschlossene zweigeteilte Struktur entspricht einer Strophe aus acht Versen. Parallele Tonalitäten werden einander gegenübergestellt, und der gemessene Rhythmus fügt sich perfekt in das am weitesten verbreitete poetische Metrum ein: den vierfüßigen Jambus mit Betonung auf der zweiten Silbe. Die Melodie fließt und ist abgerundet, beginnend mit einem Sextsprung. Zierliche Melismen, fließende Gruppetti und „Schaukel“-Intonationen schmücken die Gesangspartie und tragen zur Entwicklung der Melodie bei. All diese und viele andere Merkmale der Zeit wurden von Forschern des russischen Liedes längst erkannt.

Aber in Glinkas Elegie wird alles auf eine neue Art und Weise beleuchtet, von einem neuen Gefühl erwärmt. Die Elegie hat dank ihrer psychologischen Ausrichtung, dem Eindringen in die Gedankenwelt des Dichters, eine verallgemeinernde Bedeutung erlangt. In Baratynskis Gedicht spürte Glinka mit großer Sensibilität die Komplexität des Seelenzustandes, den Gegensatz von Enttäuschung und verborgener Hoffnung, den er mit genialer Einfachheit zu vermitteln wusste. Die künstlerische Form der Romanze vermittelt diese Poesie der verborgenen Gefühle mit bemerkenswerter Klarheit. Im ersten Vierzeiler erklingt ein Moll, der

сосредоточенной речи, печальный отзвук разочарованной души. Во втором — пробуждение, взлет, «одно волнение», которому так хочет и так боится отдаться заснувшее сердце. Много лет спустя к такой же психологической антитезе Глинка вернется в элегии «Сомнение» и выразит ее по-другому, со всей полнотой романтического страстного чувства. Здесь же все выражено просто и сдержанно, в классически уравновешенной форме. И только мягкая мечтательность, душевность лирического тона говорят о созревающем мироощущении романтизма.

К жанру элегии относятся и другие прекрасные образцы раннего творчества Глинки: романсы «Бедный певец», «Память сердца», «Разочарование». Национальная природа лирической мелодии Глинки в них выразилась в полной мере. Специфическая вокальность мягкой и гибкой мелодической линии во многом обусловлена здесь тем качеством, которое Л. А. Мазель назвал «всепроникающей секстовостью». Интонация легкой, воздушной восходящей сексты, открывающая многие романсы Глинки, становится в них «естественным началом широких и мягких мелодий, лиризм которых выражен с большой эмоциональной „открытостью"» (156, 198).

Особое место среди этих лирических высказываний занимает элегия «Бедный певец», выделяющаяся своим напряженно-драматическим тоном. Мечтательное стихотворение Жуковского, одного из любимых поэтов Глинки, у композитора превратилось в драматический монолог, полный отчаяния и скорби. Избегая обычной для него закругленности формы, он

gemessene Rhythmus einer ruhig-konzentrierten Rede, das traurige Echo einer enttäuschten Seele. Im zweiten gibt es ein Erwachen, einen Aufschwung, „eine Erregung“, der das schlafende Herz so begierig und so ängstlich ist, sich hinzugeben. Viele Jahre später kehrte Glinka in der Elegie „Zweifel“ zu demselben psychologischen Gegensatz zurück und drückte ihn auf andere Weise aus, mit der ganzen Fülle des romantischen leidenschaftlichen Gefühls. Hier ist alles in einer einfachen und zurückhaltenden, klassisch ausgewogenen Form ausgedrückt. Und nur die sanfte Verträumtheit und Seelenhaftigkeit des lyrischen Tons sprechen von der reifenden Weltanschauung der Romantik.

Andere schöne Beispiele aus Glinkas Frühwerk gehören zum elegischen Genre: die Romanzen „Der arme Sänger“, „Erinnerung des Herzens“ und „Enttäuschung“. In ihnen kommt der nationale Charakter von Glinkas lyrischer Melodie voll zum Ausdruck. Die spezifische Vokalisierung der weichen und flexiblen melodischen Linie ist größtenteils auf die Qualität zurückzuführen, die L. A. Mäsel als „alles durchdringende Sext-Tonalität“ bezeichnete. Die Intonation der leichten, luftig aufsteigenden Sext, die viele Romanzen Glinkas eröffnet, wird in ihnen „zum natürlichen Beginn breiter und weicher Melodien, deren Lyrik mit großer emotionaler ‚Offenheit‘ ausgedrückt wird“ (156, 198).

Einen besonderen Platz unter diesen lyrischen Äußerungen nimmt die Elegie „Der arme Sänger“ ein, die sich durch ihren angespannten und dramatischen Ton auszeichnet. Der Komponist verwandelte ein verträumtes Gedicht von Schukowski, einem von Glinkas Lieblingsdichtern, in einen dramatischen Monolog voller Verzweiflung und Trauer. Er vermeidet seine übliche runde Form und dynamisiert den poetischen Text

сильно динамизирует поэтический текст путем заострения декламационных оборотов, настойчивых восклицательных интонаций, повторов отдельных слов. В основе вокальной мелодии лежит традиционная «интонация вздоха», выразительное задержание. Уже в самом начале романса она распета в широком диапазоне, охватывая большую мелодическую волну («О красный мир, где я вотще расцвел»). Своей вершины мелодия достигает в кульминационной фразе, произносимой «с большим одушевлением» (*con molta anima*): «С обманутой душой я счастья ждал!» (пример 108).

Вершиной-источником этого экспрессивного возгласа служит терцовый звук тонического трезвучия — характерный признак многих лирических мелодий, рожденных «из глубины души». Достаточно сопоставить их с лирическими темами Чайковского, в в том числе с главной темой арии Ленского.

Охотно обращался молодой Глинка и к популярному жанру «русской песни». Большинство этих песен написаны на тексты А. А. Дельвига — поэта пушкинского круга, знатока и любителя народной поэзии. С музыкой Глинки (а иногда друга Пушкина М. Л. Яковлева) «русские песни» Дельвига постоянно исполнялись на вечерах в доме поэта, привлекая общее внимание литературно-художественной интеллигенции.

Исследователи, в том числе Асафьев, подчеркивают известную стилистическую условность этих песен, близких к бытовым романсам того времени. Типичной для городского фольклора является! преобладающая в них тема разлуки, горькой судьбины, несчастной доли девичьей или тоски «доброго

stark, indem er die deklamatorischen Wendungen, die eindringlichen Ausrufe und die Wiederholungen einzelner Wörter verschärft. Die Gesangsmelodie basiert auf der traditionellen „Intonation eines Seufzers“, einer ausdrucksstarken Beklemmung. Schon zu Beginn der Romanze wird sie in einem weiten Tonumfang gesungen, der eine große melodische Welle abdeckt („O schöne Welt, in der ich erblüht bin“). Die Melodie erreicht ihren Höhepunkt in der klimatischen Phrase, die „mit großer Lebhaftigkeit“ (*con molta anima*) gesprochen wird: „Mit einer betrogenen Seele wartete ich auf das Glück!“ (Beispiel 108).

Die Hauptquelle dieses ausdrucksstarken Rufs ist der Terzklang des Tonika-Dreiklangs - ein charakteristisches Merkmal vieler lyrischer Melodien, die „aus den Tiefen der Seele“ geboren werden. Es genügt, sie mit Tschaikowskis lyrischen Themen zu vergleichen, einschließlich des Hauptthemas von Lenskis Arie.

Der junge Glinka wandte sich auch bereitwillig dem populären Genre des „Russischen Liedes“ zu. Die meisten dieser Lieder wurden zu Texten von A. A. Delwig geschrieben, einem Dichter aus Puschkins Kreis, einem Kenner und Liebhaber der Volkspoesie. Mit Musik von Glinka (und manchmal von Puschkins Freund M. L. Jakowlew) wurden Delwigs „Russische Lieder“ ständig an Abenden im Haus des Dichters aufgeführt und zogen die allgemeine Aufmerksamkeit der literarischen und künstlerischen Intelligenz auf sich.

Forscher, darunter auch Assafjew, betonen die stilistische Konventionalität dieser Lieder, die den Alltagsromanzen der damaligen Zeit nahe stehen. Typisch für die städtische Folklore ist das vorherrschende Thema der Trennung, des bitteren Schicksals, des unglücklichen Schicksals eines Mädchens oder der Sehnsucht nach

молодца». Некоторая идилличность сглаженных народных оборотов, характерная для стихов Дельвига, не могла не повлиять и на музыку Глинки.

Но даже в рамках этого «облагороженного» песенно-романсного стиля у Глинки проявляются типичные для него чувство меры и простота выражения. Многие в этих ранних опытах уже предвосхищают лирический тематизм «Ивана Сусанина». Несомненной творческой удачей композитора нужно считать такие искренние, задушевные песни, как «Ах ты, душечка, красна девица» (слова народные) и «Горько, горько мне, красной девице» (слова А. Я. Римского-Корсака). В обоих случаях композитор чутко воспринимает народный пятисложный стих и наполняет чувствительную романсовую мелодику выразительными интонациями народного плача. К тому же кругу песен-причитаний относится неопубликованная песня на слова Дельвига «Не осенний частый дождичек», в дальнейшем послужившая темой романса Антонида. А в песне «Ночь осенняя, любезная» уже слышатся героические интонации русских молодецких песен — предвестники той мужественной и энергичной русской мелодики, которая позднее развернется в партиях Собинина и Вани.

Достаточно обширное вокальное наследие Глинки, относящееся к петербургскому периоду 1820-х годов, разумеется, не ограничивается затронутыми двумя жанрами. В числе двадцати написанных им романсов есть и прекрасные образцы светлой, эпикурейской любовной лирики (нельзя не назвать здесь романс «Скажи, зачем», отмеченный редким искусством моделирования простой и

одним „гuten jungen Mann“. Eine gewisse Idylle der geglätteten volkstümlichen Wendungen, die für Delwigs Gedichte charakteristisch ist, konnte nicht umhin, Glinkas Musik zu beeinflussen.

Selbst im Rahmen dieses „veredelten“ Lied- und Romanzenstils zeigen sich Glinkas typisches Gefühl für Maß und Einfachheit des Ausdrucks. Vieles in diesen frühen Experimenten nimmt bereits die lyrische Thematik von „Iwan Sussanin“ vorweg. Als unbestreitbaren schöpferischen Erfolg des Komponisten muss man so ehrliche und gefühlvolle Lieder wie „Ach du, Seelchen, schönes Mädchen“ (Volkstext) und „Hart, hart ist es für mich, schönem Mädchen“ (Text von A. J. Rimski-Korsak) bezeichnen. In beiden Fällen nimmt der Komponist den volkstümlichen fünfsilbigen Vers feinfühlig auf und füllt die sensible romantische Melodie mit ausdrucksstarken Intonationen des volkstümlichen Klagelieds. Zum gleichen Kreis der Klagelieder gehört das unveröffentlichte Lied „Nicht den regelmäßigen Herbstschauer“ nach einem Text von Delwig, das später zum Thema der Romanze Antonida wurde. Und im Lied „Herbstnacht, liebliche“ sind bereits die heroischen Intonationen der russischen Burschenlieder zu hören - Vorboten jener mutigen und energischen russischen Melodik, die sich später in den Partien von Sobinin und Wanja entfalten wird.

Glinkas recht umfangreiches vokales Vermächtnis aus der Petersburger Zeit der 1820er Jahre beschränkt sich natürlich nicht auf die beiden angesprochenen Gattungen. Unter den zwanzig Romanzen, die er schrieb, finden sich schöne Beispiele für leichte, epikureische Liebeslyrik (man kann nicht umhin, hier die Romanze „Sag mir, warum“ zu nennen, die sich durch die seltene Kunst auszeichnet, eine

естественной, изящной мелодии), и первый отклик на лирику Востока — «Не пой, красавица, при мне»³⁰, и даже стилизованные канцоны на итальянские тексты.

³⁰ Мелодия грузинской песни, послужившая основой романса, сообщена Глинке Грибоедовым (см.: 85, 238).

Однако доминирует пока еще стойкая традиция, унаследованная Глинкой от сентиментальной романсовой лирики начала века, от чувствительных излияний поэзии Жуковского, которая, по собственному признанию композитора, «трогала его до слез». Этот предромантический этап русской романсовой лирики нашел в лице молодого Глики своего лучшего выразителя, создавшего в данном стиле высокие, совершенные образцы.

Решающий перелом совершился в 30-х годах. Поездка в Италию дала Глинке огромный запас новых впечатлений, вдохнула в его лирику новую жизнь. Три романса, созданные в новой для него обстановке южной природы и южного быта — «Желание», «Победитель» и «Венецианская ночь» — наполнены подлинно романтическим ощущением прекрасного, чувством жизнеутверждения и радости бытия. Во всей полноте отразилось в них то светлое восприятие жизни, которое заставило Глинку забыть о прежних чувствительных настроениях.

Прекрасный образец лирического пейзажа — первый у композитора — представлен в романсе «Венецианская ночь». Задуманный в жанре баркаролы, этот романс со всей проникновенностью передает итальянские впечатления русского художника, переключаясь с тонко

einfache und natürliche, anmutige Melodie zu modellieren), und die erste Antwort auf die Lyrik des Orients – „Sing nicht, Schönheit, vor mir“³⁰, und sogar stilisierte Canzonen auf italienische Texte.

³⁰ Die Melodie des georgischen Liedes, das als Grundlage für die Romanze diente, wurde Glinka von Gribojedow mitgeteilt (siehe: 85, 238).

Doch die Tradition, die Glinka von der sentimental romantischen Lyrik des Jahrhundertbeginns, von den empfindsamen Ergüssen der Schukowski-Dichtung, die ihn nach eigener Aussage „zu Tränen rührte“, geerbt hat, dominiert weiterhin. Diese vorromantische Phase der russischen romantischen Lyrik fand in der Person des jungen Glinka ihren besten Vertreter, der hohe und vollkommene Beispiele in diesem Stil schuf.

Der entscheidende Wendepunkt fand in den 30er Jahren statt. Eine Reise nach Italien verschaffte Glinka einen riesigen Fundus an neuen Eindrücken und hauchte seiner Lyrik neues Leben ein. Drei in der neuen Umgebung der südlichen Natur und des südlichen Lebens entstandene Romanzen – „Der Wunsch“, „Der Sieger“ und „Venezianische Nacht“ - sind von einem wahrhaft romantischen Sinn für Schönheit, Lebensbejahung und Daseinsfreude erfüllt. Sie spiegeln in ihrer Gesamtheit jene heitere Lebensauffassung wider, die Glinka seine früheren sensiblen Stimmungen vergessen ließ.

Ein schönes Beispiel für eine lyrische Landschaft - die erste des Komponisten - findet sich in der Romanze „Venezianische Nacht“. Diese in der Gattung der Barcarole konzipierte Romanze vermittelt mit aller Seelenruhe die italienischen Eindrücke des russischen Künstlers und erinnert an die

выписанными пейзажами современников Глинки — Брюллова, Сильвестра Щедрина. От предыдущих романсов Глинки эта «фантазия» (так назвал ее композитор) отличается особой легкостью и прозрачностью фактуры. Взлетающие октавные ходы голоса и мягкие, волнообразные секвенции в заключительных фразах романса придают особую гибкость плавно скользящей мелодии. Впервые так удачно найдена Глинкой живописная фактура фортепианного аккомпанеента с глубоким органическим пунктом басов и легким движением ронате́ль в верхнем регистре, образно рисуя всплески волн. Создав эту прекрасную миниатюру, Глинка должен был почувствовать себя зрелым мастером.

Последующие романсы 30-х и первой половины 40-х годов в его вокальном наследии образуют центральную и основную группу классических сочинений, в которых проявились лучшие стороны его лирического дарования.

Определяющая роль в них принадлежит поэзии Пушкина. Это была поистине пушкинская, вершинная эпоха в жизни Глинки, время, когда эстетика и мировоззрение поэта оказывают решающее воздействие на все его творчество. Работая над лирическими стихотворениями Пушкина, он достиг той гармонии «чувства и мысли», формы и содержания, которая сделала его романсы равноценным отображением классически совершенного текста. Пушкинское начало, ясность и гармоничность пушкинского стиха бросают свой отблеск даже на многие романсы Глинки, написанные на слова других авторов, — настолько глубоко вошли в его сознание принципы эстетики Пушкина, присущее поэту чувство стройной, законченной формы.

fein gemalten Landschaften von Glinkas Zeitgenossen - Brjullow und Sylvester Schtschedrin. Diese „Fantasie“ (wie der Komponist sie nannte) unterscheidet sich von Glinkas früheren Romanzen durch ihre Leichtigkeit und Transparenz der Struktur. Die aufsteigenden Oktavpassagen der Stimme und die weichen, wellenartigen Sequenzen in den letzten Phrasen der Romanze verleihen der sanft gleitenden Melodie eine besondere Flexibilität. Zum ersten Mal ist es Glinka gelungen, die malerische Struktur der Klavierbegleitung mit dem tiefen Orgelpunkt des Basses und der leichten Bewegung des Horns im oberen Register so zu gestalten, dass sie figurativ die Wellen plätschern lässt. Nach der Schaffung dieser schönen Miniatur muss sich Glinka als reifer Meister gefühlt haben.

Die späteren Romanzen der 30er und der ersten Hälfte der 40er Jahre seines vokalen Nachlasses bilden die zentrale und wichtigste Gruppe klassischer Werke, in denen sich die besten Aspekte seines lyrischen Talents manifestieren.

Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Puschkinsche Dichtung. Dies war die eigentliche Puschkin-Epoche in Glinkas Leben, eine Zeit, in der die Ästhetik und die Weltanschauung des Dichters sein gesamtes Schaffen entscheidend beeinflussten. Bei der Bearbeitung von Puschkins lyrischen Gedichten erreichte er jene Harmonie von „Gefühl und Gedanke“, von Form und Inhalt, die seine Romanzen zu einer ebenbürtigen Darstellung des klassisch perfekten Textes machte. Die Puschkinsche Herkunft, die Klarheit und Harmonie der Puschkinschen Verse strahlten auch auf viele von Glinkas Romanzen aus, die er nach Texten anderer Autoren schrieb - so tief waren die Prinzipien der Puschkinschen Ästhetik und der dem Dichter innewohnende Sinn für eine schlanke,

Верный ключ к пониманию романсов «пушкинской группы», дает прекрасная миниатюра Глинки «Где наша роза» (1838). Раннее, лицейское стихотворение поэта он воспринял как зерно пушкинской эстетики. Смысл его — вечное обновление жизни, гимн «равнодушной природе», которой и суждено «красою вечною сиять» в неизбывном течении бытия. И музыка Глинки с гениальной простотой передает весь строй этого поэтического афоризма. Этому способствует прежде всего тонкий поэтический слух композитора, внимание к метрике и ритмике стиха. «Внутренняя музыка» стихотворения Пушкина основана на принципе чередования четырех и пятисложных стихов. Глинка передает эту структуру при помощи гибкого пятидольного метра и равномерного ритма вокальной мелодии. Плавность и уравновешенность мелодического рисунка (гармоничное соответствие двух мелодических линий — нисходящей и восходящей) придают спокойному, размеренному напеву подлинно классическую, античную стройность (пример 109).

Главенствует среди «пушкинских романсов» знаменитое послание к А. П. Керн — «Я помню чудное мгновенье» (1840). Глинка был далеко не первым среди русских композиторов, обратившихся к этому тексту. Еще до него пушкинское стихотворение получило свою интерпретацию в романсах Алябьева, Рупина, Н. С. Титова — романсах искренних, мелодичных, но и не выходящих за пределы сентиментальной лирики. Нужна была гениальная интуиция автора «Руслана», чтобы передать

vollendete Form in seinem Bewusstsein verankert.

Den richtigen Schlüssel zum Verständnis der Romanzen der „Puschkin-Gruppe“ liefert Glinkas schöne Miniatur „Wo ist unsere Rose“ (1838). Er nahm das frühe Lyzeumsgedicht des Dichters als Keimzelle der Puschkinschen Ästhetik. Sein Sinn ist die ewige Erneuerung des Lebens, eine Hymne an die „gleichgültige Natur“, die dazu bestimmt ist, im unerschöpflichen Fluss des Daseins „in ewiger Schönheit zu erstrahlen“. Und Glinkas Musik vermittelt die gesamte Struktur dieses poetischen Aphorismus mit genialer Einfachheit. Dies wird vor allem durch das feine poetische Gehör des Komponisten und seine Aufmerksamkeit für die Metrik und den Rhythmus des Verses ermöglicht. Die „innere Musik“ von Puschkins Gedicht beruht auf dem Prinzip des Wechsels von vier- und fünfsilbigen Versen. Glinka vermittelt diese Struktur durch ein flexibles pentatonisches Metrum und den gleichmäßigen Rhythmus der Gesangsmelodie. Die Geschmeidigkeit und Ausgewogenheit des melodischen Musters (die harmonische Entsprechung der beiden melodischen Linien - absteigend und aufsteigend) verleihen der ruhigen, gemessenen Melodie eine wahrhaft klassische, antike Struktur (Beispiel 109).

Unter den „Puschkin-Romanzen“ dominiert die berühmte Botschaft an A. P. Kern „Wenn ich des Augenblicks gedenke“ (1840). Glinka war keineswegs der erste russische Komponist, der sich dieses Textes annahm. Schon vor ihm hatte Puschkins Gedicht seine Interpretation in den Romanzen von Aljabjew, Rupin und N. S. Titow erhalten - Romanzen, die aufrichtig und melodiös waren, aber über sentimentale Lyrik nicht hinausgingen. Es bedurfte einer brillanten Intuition des Autors von „Ruslan“, um die psychologische

психологический смысл пушкинских стихов, идею «воскресшего сердца». Замысел стихотворения чутко передан прежде всего в композиционном строении романса. Три основных раздела всей композиции ярко подчеркивают заложенный в тексте внутренний контраст и отображают важнейшие смысловые моменты в развитии лирического сюжета: встречу, разлуку и новую встречу. Светлая лирика «мимолетного виденья» сопоставляется с драматическим образом разлуки, забвения, одиночества, плавная кантилена — с чеканной, скандированной декламацией. Страстно и возбужденно звучит в коде романса тема любви; она оттенена трепетным движением аккомпанемента («И сердце бьется в упоенье»). Трехчастная репризная композиция романса в точности соответствует репризности поэтической формы.

По стилю романс может служить классическим примером глинкавского метода интонационно-мелодического развития. Основное тематическое зерно, охватывающее широкий диапазон септимы, служит источником всей композиции, в дальнейшем «прорастая» в гибких, изящных мелодических контурах. Типичным является глинкавский принцип вариантности: ни одна из строк стихотворения (и соответственно двутактных фраз вокальной мелодии) не повторяет предыдущую, но все они (в пределах начального периода) объединены однотипными окончаниями, мягкими задержаниями в конце каждой фразы и общностью нисходящих мелодических линий. Усиливая плавность и гармоничность пушкинского стиха, Глинка ярко выявляет и смысловую выразительность текста посредством

Бedeutung von Puschkins Gedichten, die Idee des „wiederauferstandenen Herzens“, zu vermitteln. Die Intention des Gedichts wird vor allem in der kompositorischen Struktur der Romanze einfühlsam vermittelt. Die drei Hauptabschnitte der gesamten Komposition betonen anschaulich den inneren Kontrast des Textes und spiegeln die wichtigsten semantischen Momente in der Entwicklung der lyrischen Handlung wider: Begegnung, Trennung und Wiederbegegnung. Der leichten Lyrik der „flüchtigen Vision“ steht das dramatische Bild der Trennung, des Vergessens und der Einsamkeit gegenüber, und der fließenden Kantilene wird eine ziselierte, gesungene Rezitation gegenübergestellt. Das Thema der Liebe erklingt leidenschaftlich und erregt in der Coda der Romanze; es wird durch die zitternde Bewegung der Begleitung („Und das Herz schlägt in Verzückung“) verschattet. Der dreiteilige Reprisenaufbau der Romanze entspricht genau der Reprise der Gedichtform.

Stilistisch kann die Romanze als ein klassisches Beispiel für Glinkas Methode der Intonation und melodischen Entwicklung dienen. Das thematische Hauptkorn, das einen weiten Septimbereich abdeckt, dient als Quelle für die gesamte Komposition und „keimt“ in flexiblen, anmutigen melodischen Konturen weiter. Typisch ist das Glinka'sche Prinzip der Variation: keine der Zeilen des Gedichts (und folglich auch nicht die zweitaktigen Phrasen der Vokalmelodie) wiederholt die vorhergehende, aber alle (innerhalb der Anfangsperiode) sind durch ähnliche Endungen, weiche Pausen am Ende jeder Phrase und die Gemeinsamkeit absteigender melodischer Linien vereint. Glinka steigert die Flüssigkeit und Harmonie von Puschkins Versen und macht die semantische Ausdruckskraft des Textes durch rhythmische Akzente und persönliche Höhepunkte anschaulich. Es genügt, auf die leichte,

ритмических акцентов и частных кульминаций. Достаточно указать на легкую, воздушную синкопированную квинту в словах «как мимолетное виденье» или на завершающую весь романс экспрессивную фермату, оттененную понижением VI ступени лада: «и жизнь, и слезы, и любовь». В таком органичном сплаве изящной кантилены и выразительной декламации полностью отразился зрелый стиль Глинки, его умение «стать равным великому мастеру стиха» (Асафьев).

Конгениальна тексту глинкинская трактовка и других стихотворений Пушкина. В испанских романсах «Я здесь, Инезилья» и «Ночной зефир» (первый из них написан в 1834, второй в 1838 году) композитор решительно отступает от трафаретных ассоциаций испанской тематики с ритмом болеро и создает более оригинальную интерпретацию жанра испанской серенады: в первом случае это страстное, взволнованное ариозо, моносцена любви и ревности, во втором — тонко выписанный пейзаж, мягко оттеняющий любовную серенаду певца. Утонченной живописностью и поэтическим ощущением природы наполнена музыка романса «Ночной зефир», в которой уже предвосхищается образная звукопись «Ночи в Мадриде». Контрастные чередующиеся строфы романса — пейзаж и серенада, рефрен и монолог певца — образуют стройную трех-пятичастную форму. Антитеза двух образов подчеркивается колоритным терцовым сопоставлением двух тональностей (фа мажор, ля мажор) и приемами фортепианной фактуры: глухой рокот аккомпанемента в низком регистре сменяется звонкой гитарной звучностью.

luftig synkopierte Quinte bei den Worten „wie eine flüchtige Vision“ hinzuweisen oder auf die ausdrucksstarke Fermate, die die gesamte Romanze beschließt, schattiert durch das Absenken der sechsten Stufe der Tonleiter: „und Leben und Tränen und Liebe“. Diese organische Verschmelzung von anmutiger Kantilene und ausdrucksstarker Rezitation spiegelt voll und ganz Glinkas reifen Stil und seine Fähigkeit wider, „einem großen Meister des Verses ebenbürtig zu werden“ (Assafjew).

Glinkas Interpretation anderer Gedichte von Puschkin ist dem Text sehr ähnlich. In den spanischen Romanzen „Ich bin hier, Inesilia“ und „Nächtlicher Zephir“ (die erste entstand 1834, die zweite 1838) weicht der Komponist entschieden von den üblichen Assoziationen spanischer Themen mit dem Rhythmus des Boleros ab und schafft eine originellere Interpretation des Genres der spanischen Serenade: im ersten Fall handelt es sich um ein leidenschaftliches, aufgewühltes Arioso, eine Monoszene von Liebe und Eifersucht, während es sich im zweiten Fall um eine fein gemalte Landschaft handelt, die das Liebesständchen des Sängers sanft beschattet. Die Musik der Romanze „Nächtlicher Zephir“ ist von erlesener Pittoreske und einem poetischen Naturgefühl erfüllt, in dem die figurative Klangwelt von „Nacht in Madrid“ bereits vorweggenommen wird. Die kontrastierenden Wechselstrophen der Romanze - die Landschaft und das Ständchen, der Refrain und der Monolog des Sängers - bilden eine schlanke drei- bis fünfteilige Form. Die Gegensätzlichkeit der beiden Bilder wird durch die farbenfrohe tertiäre Gegenüberstellung der beiden Tonarten (F-Dur, A-Dur) und die Techniken der Klavierstruktur unterstrichen: das ohrenbetäubende Gemurmel der Begleitung im tiefen Register wird durch einen klingenden Gitarrenklang ersetzt.

Чувством лирического восторга, упоения красотой пронизан романс «В крови горит огонь желанья» (1838), вызывающий ассоциации с вальсом Ратмира. В музыкальном отношении эта миниатюра, построенная на контрасте динамики и исполнительских нюансов (*forte* и *piano*, *passionato* и *dolcissimo* в двух совершенно идентичных по музыке куплетах), бесспорно принадлежит к шедеврам Глинки. В ней ярко проявилось то характерное качество, которое Асафьев определял как «полный чувства меры и душевной гармоний эпикурейский мелос Глинки» (25, 13).

Нельзя не отметить прямой связи этого восторженного «гимна любви» с другими пушкинскими романсами Глинки. Пушкин был им воспринят прежде всего как певец радости и красоты жизни, носитель аполлонического, солнечного начала. Отсюда преимущественная склонность Глинки к ранним произведениям поэта, полным безоблачной, неомраченной душевной гармонии.

Иной круг настроений раскрывается в двух замечательных романсах: балладе «Ночной смотр» и элегии «Сомнение».

В романсе «Сомнение» (1838, слова Н. В. Кукольника) композитор достигает вершин медитативной элегической лирики. По сравнению с ранней элегией «Не искушай» и другими мечтательно-лирическими произведениями раннего петербургского периода «Сомнение» сразу же привлекает силой и полнотой драматической экспрессии. Мечтательная грусть ранних элегий сменилась романтической «поэзией скорби». Ушла в прошлое эпоха Жуковского, настало время лермонтовских разочарований, сумрачной Медитации и страстных порывов к счастью. Отсюда и то огромное воздействие, которое

Die Romanze „Das Feuer der Sehnsucht brennt in meinem Blut“ (1838), die Assoziationen zu Ratmirs Walzer hervorruft, ist von lyrischem Entzücken und Schwärmerei für die Schönheit geprägt. Musikalisch gehört diese Miniatur, die auf einem Kontrast von Dynamik und Vortragsnuancen (*forte* und *piano*, *passionato* und *dolcissimo* in zwei völlig identischen Strophen) aufbaut, zweifellos zu Glinkas Meisterwerken. Sie zeigt anschaulich jene charakteristische Qualität, die Assafjew als „Glinkas epikureisches Melos voller Augenmaß und gefühlvoller Harmonie“ (25, 13) definiert hat.

Es ist unmöglich, die direkte Verbindung zwischen dieser schwärmerischen „Hymne an die Liebe“ und Glinkas anderen Puschkin-Romanzen zu übersehen. Er sah in Puschkin in erster Linie einen Sänger der Freude und Schönheit des Lebens, einen Überbringer des apollinischen, sonnigen Anfangs. Daher auch Glinkas Vorliebe für die frühen Werke des Dichters, die voll wolkenloser, ungetrübter geistiger Harmonie sind.

Ein anderes Spektrum an Stimmungen offenbart sich in zwei bemerkenswerten Romanzen: der Ballade „Nächtliche Heerschau“ und der Elegie „Zweifel“.

In der Romanze „Zweifel“ (1838, Text von Nikolai Kukolnik) erreicht der Komponist den Höhepunkt der meditativen elegischen Lyrik. Verglichen mit der frühen Elegie „Verfolge mich nicht“ und anderen träumerisch-lyrischen Werken der frühen Petersburger Periode besticht „Zweifel“ sofort durch die Kraft und Fülle des dramatischen Ausdrucks. Die träumerische Traurigkeit der frühen Elegien wurde durch eine romantische „Poesie des Kummers“ ersetzt. Vorbei ist die Ära Schukowski, die Zeit der Enttäuschungen Lermontows, der düsteren Meditation und der leidenschaftlichen Glücksimpulse. Daher der enorme Einfluss, den Glinkas

элегия Глинки оказала на русский романс 40—50-х годов³¹.

³¹ Отметим явное сходство с элегией Глинки в романсах его современников— Варламова («Одиночество»), Гурилева («Оправдание», «Вам не понять моей печали»).

Оригинален мелодический строй элегии. В противоположность обычному своему приему широкого запева, Глинка начинает вокальную партию интонацией «желанного спокойствия — мерным амфибрахией в среднем регистре голоса, в треном пределе терции— кварты» (19, 241). Мелодия лишь постепенно, с трудом завоевывает вершину, охватывая в целом широкий диапазон ундецимы (от нижней квинты до тонического устоя). Особое значение в развитии темы приобретают острые ладовые тяготения, острые интервалы уменьшенной терции в среднем разделе. Широкая кантилена органически сочетается с распевной декламацией. Пересекая мелодическую линию паузами, Глинка подчеркивает амфибрахический ритм стихотворения (пример 10).

Все это создает впечатление непосредственного высказывания— мелодия разворачивается широко и свободно, как бы в порыве душевных излияний. И вместе с тем общая композиция романса остается законченной истройной, как и в других романсах тех лет. Закругленность репризной трех-пятичастной композиции создает впечатление скульптурной цельности образа.

В балладе «Ночной смотр» на текст Жуковского (1836) Глинка решительно переосмысливает жанр театрализованной романтической

Elegie auf die russische Romantik der 40-50er Jahre hatte³¹.

³¹ Man beachte die offensichtliche Ähnlichkeit mit Glinkas Elegie in den Romanzen seiner Zeitgenossen - Warlamow („Einsamkeit“), Guriljow („Rechtfertigung“, „Du kannst meinen Kummer nicht verstehen“).

Die melodische Struktur der Elegie ist originell. Im Gegensatz zu seinem üblichen Verfahren eines ausgedehnten Gesangsbeginns lässt Glinka die Gesangspartie mit einer Intonation „ersehnter Ruhe“ beginnen - einem gleichmäßigen Amphibrachys im mittleren Stimmregister, im Spannungsbereich einer Terz bis Quarte (19, 241). Die Melodie erklimmt den Gipfel erst allmählich und mühsam, wobei sie insgesamt einen weiten Bereich von elf Tönen umfasst (von der unteren Quinte bis zum tonischen Grundton). Besondere Bedeutung in der Entwicklung des Themas erlangen die scharfen tonalen Spannungen, die scharfen Intervalle der verminderten Terz im Mittelteil. Die breite Kantilene verbindet sich organisch mit der rezitativischen Deklamation. Durch die Unterbrechung der melodischen Linie durch Pausen unterstreicht Glinka den amphibrachischen Rhythmus des Gedichts (Beispiel 10).

All dies erweckt den Eindruck einer direkten Aussage - die Melodie entfaltet sich breit und frei, wie in einem Ausbruch von Gefühlsausbrüchen. Und gleichzeitig bleibt die Gesamtkomposition der Romanze vollständig und schlank, wie in anderen Romanzen jener Jahre. Die Rundheit der Reprise der drei- bis fünfstimmigen Komposition erweckt den Eindruck einer plastischen Ganzheit des Bildes.

In der Ballade „Nächtliche Heerschau“ auf einen Text von Schukowski (1836) überdenkt Glinka die Gattung der theatralisch-romantischen Ballade vom

баллады типа баллад Верстовского и создает произведение классической стройности и впечатляющей силы. Он явно избегает типичной для балладного жанра свободной «сквозной» структуры с контрастным чередованием самостоятельных эпизодов и не отображает отдельных деталей текста, а, напротив, стремится к единству и монолитности композиции. Основной образ-рефрен, пронизывающий всю музыку Глинки («В двенадцать часов по ночам»), определяет общий драматический тонус баллады, интонационно очень цельной, написанной в вариационнокуплетной форме. Господствует оstinatный маршевый ритм; вокальная партия, лишенная обычной для Глинки широкой распевности, развертывается на речевых интонациях, в узком диапазоне. Создав в этой балладе единственный в своем роде образец чисто речитативного, декламационного стиля, автор «Ночного, смотря» несомненно проложил путь к будущему развитию русской вокальной музыки. Непосредственное влияние баллада Глинки могла оказать прежде всего на Даргомыжского с его замечательными драматическими романсами декламационного склада: «Паладин» (тоже на текст Жуковского), «Старый капрал».

Богатство приемов вокальной выразительности, отмеченное в указанных выше, противоположных по своему образному строю романсах, не менее ярко проявилось в группе произведений, написанных на тексты такого второстепенного поэта, каким был Н. В. Кукольник. Интересно, что именно стихотворения этого поэта-эkleктика, давно забытого приверженца романтизма, послужили основой единственного созданного Глинкой вокального цикла «Прощание с Петербургом» (1840)—цикла, классического в своем роде,

Typ Werstowski entscheidend und schafft ein Werk von klassischer Struktur und beeindruckender Kraft. Er vermeidet eindeutig die für die Balladengattung typische freie „Durch“-Struktur mit ihrem kontrastreichen Wechsel unabhängiger Episoden und zeigt nicht einzelne Details des Textes, sondern strebt nach Einheit und monolithischer Komposition. Der die gesamte Musik Glinkas durchziehende Hauptbildrefrain („Um zwölf Uhr nachts“) bestimmt den allgemeinen dramatischen Ton der intonatorisch sehr soliden, in Variationen- und Coupletform geschriebenen Ballade. Es dominiert der ostinate Marschrhythmus; die Gesangsstimme entfaltet sich ohne den bei Glinka üblichen breiten Gesang auf Sprechintonationen in einem engen Bereich. Indem er mit dieser Ballade ein einzigartiges Beispiel für einen rein rezitativischen, deklamatorischen Stil schuf, ebnete der Autor von „Nächtliche Heerschau“ zweifellos den Weg für die zukünftige Entwicklung der russischen Vokalmusik. Glinkas Ballade dürfte vor allem Dargomyschski mit seinen bemerkenswerten dramatischen Romanzen im deklamatorischen Stil direkt beeinflusst haben: „Paladin“ (ebenfalls nach einem Text von Schukowski) und „Der alte Korporal“.

Der Reichtum der vokalen Ausdruckstechniken, der in den oben erwähnten Romanzen zu beobachten ist und der im Gegensatz zu ihrer figurativen Struktur steht, kommt in der Gruppe der Werke, die auf Texte eines so unbedeutenden Dichters wie N. W. Kukolnik geschrieben wurden, nicht weniger lebendig zum Ausdruck. Interessanterweise dienten die Gedichte dieses eklektischen Dichters, eines längst vergessenen Anhängers der Romantik, als Grundlage für den einzigen von Glinka geschaffenen Vokalzyklus „Abschied von St.

вобравшего в себя подлинные шедевры, созданные в период «Руслана»: «Жаворонок», «Попутная песня», «Уснули голубые», «Рыцарский романс».

Хронологическая близость этого цикла к гениальным романсам на тексты Пушкина имела свои причины. Не обладая ярким поэтическим дарованием, Кукольник в то же время был наделен одним важным, незаменимым качеством: музыкальностью. Способность мгновенно схватывать музыкальную мысль, воспринимать музыку Глинки и откликаться на ее мелодический строй позволяла ему работать с композитором в едином процессе сотворчества. Известно, что некоторые романсы Глинки в годы этого близкого сотрудничества рождались «прежде слов» (как это было и ранее с Розеном при сочинении «Ивана Сусанина»), «Подставленный» под готовую музыку текст Кукольника Глинка мог тут же редактировать своей рукой, а порой просто диктовать ему отдельные строки. И если произведения Глинки, написанные на слова Пушкина и Жуковского, дают полную возможность говорить о трактовке поэтического текста, то в данной случае такая проблема едва ли может быть поставлена: в отрыве от музыки Глинки стихотворения Кукольника просто не существуют.

Цикл не имеет сюжетной линии развития. И тем не менее его нельзя рассматривать просто как сборник вокальных произведений. В. А. Васина-Гроссман справедливо усматривает в нем внутренний «поэтический сюжет», объединяющий все двенадцать романсов единой романтической темой странствований (66, 101). Действительно, в ярких и живописных романсах «Прощания с

Petersburg» (1840), ein Zyklus, der zu den Klassikern seiner Art gehört und echte Meisterwerke aus der „Ruslan“-Periode enthält: „Die Lerche“, „Reiselied“, „Die Blauen sind eingeschlafen“ (*Barcarole*) und „Die Ritterromanze“ (*Virtus antiqua*).

Die zeitliche Nähe dieses Zyklus zu den genialen Romanzen auf Texte von Puschkin hatte ihre Gründe. Kukolnik besaß zwar kein ausgeprägtes poetisches Talent, war aber gleichzeitig mit einer wichtigen, unersetzlichen Eigenschaft ausgestattet: Musikalität. Seine Fähigkeit, eine musikalische Idee sofort zu erfassen, Glinkas Musik wahrzunehmen und auf ihre melodische Struktur zu reagieren, ermöglichte es ihm, mit dem Komponisten in einem einzigen Prozess der gemeinsamen Schöpfung zu arbeiten. Es ist bekannt, dass einige von Glinkas Romanzen in den Jahren dieser engen Zusammenarbeit „vor den Worten“ geboren wurden (so wie es früher bei Rosen war, als er „Iwan Sussanin“ komponierte); Glinka konnte Kukolniks Text unter der vorgefertigten Musik sofort mit seiner eigenen Hand bearbeiten und ihm manchmal einfach einzelne Zeilen diktieren. Und wenn Glinkas Werke, die er zu Texten von Puschkin und Schukowski geschrieben hat, eine gute Gelegenheit bieten, über die Interpretation des poetischen Textes zu sprechen, so kann man in diesem Fall kaum ein solches Problem aufwerfen: Isoliert von Glinkas Musik existieren Kukolniks Gedichte einfach nicht.

Der Zyklus hat keinen Handlungsstrang der Entwicklung. Und doch kann er nicht einfach als eine Sammlung von Vokalwerken betrachtet werden. W. A. Wasina-Grossman sieht darin zu Recht eine innere „poetische Handlung“, die alle zwölf Romanzen durch ein einziges romantisches Thema der Wanderschaft vereint (66, 101). In der Tat sind in den hellen und malerischen Romanzen des „Abschieds

Петербургом» со всей силой фантазии воплотилась мечта художника о далеких краях, жажда прекрасных и вечно новых впечатлений. Перед слушателем развертывается цепь характеристических картин. Причудливо сплетаются в них русские, восточные, испанские, итальянские мотивы, затрагиваются разнообразные жанры — песня, баллада, романс, драматический монолог. И всюду сочная живописность, картинность изображения живо напоминает ту тему скитаний, которая уже в более широком, величавоэпическом строе разрабатывалась тогда в «Руслане».

Отличительный признак всего цикла — яркая характерность и жанровая конкретность музыкального образа. Среди романсов цикла есть и лирическая картина русской весенней природы («Жаворонок»), и трогательная «Колыбельная песня», и баркарола, и суровая «Еврейская песня» из музыки к «Князю Холмскому», и жанровая «Попутная песня», сочетающая в себе черты живописной изобразительности с теплым и задушевым лиризмом. Прекрасен героический «Рыцарский романс», полный силы и мужества, родственной богатырским «руслановским» образам; активный маршевый ритм этого романса сближает его с героическим антрактом к IV действию «Руслана». В каждом романсе композитор находит свой тип развития: наряду с трехчастной репризной композицией применены и «песенная» куплетная, и вариационная, и более свободная двухчастная контрастно-составная форма (в романсе «Давно ли роскошно ты розой цвела», напоминающем оперную арию). Разнообразны и приемы вокальной выразительности — от быстрой «россиниевской» скороговорки в «Попутной песне» до плавной

von Petersburg“ der Traum des Künstlers von fernen Ländern, sein Durst nach schönen und immer neuen Eindrücken mit der ganzen Kraft der Phantasie verkörpert. Eine Kette von charakteristischen Bildern entfaltet sich vor dem Zuhörer. Russische, orientalische, spanische und italienische Motive sind darin verwoben, verschiedene Gattungen werden gestreift - Lied, Ballade, Romanze, dramatischer Monolog. Und überall erinnert die saftige Lebendigkeit und Pittoreske des Bildes lebhaft an das Thema der Wanderschaft, das bereits in „Ruslan“ in einer breiteren, großartigen epischen Struktur entwickelt wurde.

Die Besonderheit des gesamten Zyklus ist die lebendige Charakteristik und Gattungsspezifität des musikalischen Bildes. Unter den Romanzen des Zyklus befinden sich ein lyrisches Bild der russischen Frühlingsnatur („Lerche“), das anrührende „Wiegenlied“, eine Barcarole, das strenge „Hebräisches Lied“ aus der Musik zum „Fürsten von Cholmski“ und das gattungsspezifische „Reiselied“, das Merkmale malerischer Bilder mit warmer und herzlicher Lyrik verbindet. Die heroische „Ritterromanze“ (*Virtus antiqua*) ist wunderschön, voller Kraft und Mut, verwandt mit Ruslans Helden-Bildern; der aktive Marschrhythmus dieser Romanze bringt sie in die Nähe des heroischen Zwischenspiels zum IV. Akt von „Ruslan“. In jeder Romanze findet der Komponist seine eigene Art der Durchführung: neben der dreiteiligen Reprise-Komposition gibt es auch „Lied“-Couplets und Variationen sowie eine freiere zweistimmige, kontrastreich komponierte Form (in der Romanze „Hast du nicht herrlich als Rose geblüht“, die an eine Opernarie erinnert). Auch die Techniken des vokalen Ausdrucks sind vielfältig - von der schnellen „rossinischen“ Kurzschritt im „Reiselied“ bis zur weichen, breiten Kantilene in den Romanzen „Verlange

широкой кантилены в романсах «Не требуй песен от певца», «Уснули голубые».

Богатство глинкинской кантилены с удивительной щедростью проявилось в последнем из названных романсов, составляющем яркую параллель к более ранней итальянской баркароле «Венецианская ночь». Легкая, акварельно-прозрачная живопись итальянского пейзажа теперь уступила место более сочной и полнокровной манере письма. Гибкость и плавность мелодической линии, выразительность волнообразной фортепианной фактуры придают баркароле теплый и страстный, южный колорит. По-глинкински стройно «вылеплена» вокальная мелодия с ее симметрично расположенными взлетами и спадами полнозвучных консонирующих интервалов, терций и секст (пример 111).

Экспрессия вокальной мелодии усилена протяжными распевами, бестекстовыми возгласами, естественно вплетающимися в музыкальную ткань. Пленительно, даже с оттенком «восточной неги», звучат щемящие хроматизированные интонации VI низкой и повышенной IV ступеней в этом свободном вокализе — страстном призыве певца.

Оценивая в целом цикл Глинки как внесюжетную последовательность романсов различного плана — лирических, драматических, пейзажных, — нельзя не отметить в них совершенно определенную направленность, близкую к оптимистической концепции «Руслана». Их смысл — красота жизни и радость жизни во всех ее проявлениях. Светла и безоблачна интонационная сфера, пронизан светом весь ладогармонический строй. Господствуют мажорные тональности, торжествует яркий «руслановский» ре мажор, которым

keine Lieder vom Sänger“ (*An Molly*) und „Die Blauen sind eingeschlafen“ (*Barcarole*).

Der Reichtum von Glinkas Kantilene ist in der letzten dieser Romanzen überraschend großzügig, die eine lebendige Parallele zur früheren italienischen Barcarole „Venezianische Nacht“ bildet. Die leichte, aquarellartig-transparente Malerei der italienischen Landschaft wich nun einem üppigeren und vollmundigeren Schreibstil. Die Flexibilität und Flüssigkeit der melodischen Linie und die Ausdruckskraft des wogenden Klaviersatzes verleihen der Barcarole ein warmes und leidenschaftliches, südliches Flair. Die Vokalmelodie mit ihren symmetrisch angeordneten Auf- und Abschwüngen aus vollklingenden konsonanten Intervallen, Terz- und Sextakkorden (Beispiel 111) wird in einer Glinka-ähnlichen Weise „geformt“.

Der Ausdruck der Vokalmelodie wird durch ausgedehnte Gesänge und textlose Ausrufe verstärkt, die wie selbstverständlich in das musikalische Gewebe eingewoben sind. Fesselnd, sogar mit einem Hauch von „orientalischer Zärtlichkeit“, klingen in dieser freien Vokalise die verkniffenen chromatisierten Intonationen der tiefen VI. und erhöhten IV. Stufe - der leidenschaftliche Appell der Sängerin.

Wenn man Glinkas Zyklus als Ganzes als eine nicht-narrative Abfolge von Romanzen verschiedener Art - lyrisch, dramatisch, landschaftlich - betrachtet, kann man nicht umhin, in ihnen eine ganz bestimmte Orientierung zu erkennen, die dem optimistischen Konzept „Ruslans“ nahe steht. Ihr Sinn ist die Schönheit des Lebens und die Freude am Leben in all seinen Erscheinungsformen. Die Intonationssphäre ist hell und wolkenlos, und die gesamte harmonische Struktur ist von Licht durchdrungen. Es dominieren Dur-Tonarten, das strahlende „ruslanische“ D-Dur

окрашена и баркарола, и «Попутная песня», и заключительная мужественная застольная песня — «Прощайте, добрые друзья». Широтой и пластичностью, плавностью мелодического развития отмечено каждое произведение в этой сюите романсов — и всюду присутствует ощущение вокальности, живого звучания человеческого голоса — прекраснейшего из всех инструментов.

Своей приверженности к жанру романса Глинка не изменял и в дальнейшем, хотя вокальное творчество поздних лет уже не столь обильно, как прежде. Написанные им в последнем десятилетии жизни романсы свидетельствуют о новых творческих поисках, о явном влиянии новых художественных течений, захвативших русскую поэзию конца 40-х годов.

Показательно сравнить в этом плане две основные группы поздних романсов Глинки: с одной стороны, произведения на стихи классиков — Пушкина, Лермонтова, Мицкевича, с другой — драматические романсы-монологи на тексты второстепенных, но популярных именно в то время поэтов: Ю. В. Жадовской, Э. И. Губера, Н. Ф. Павлова.

Первую из этих групп можно условно назвать «поздним пушкинским циклом» из трех стихотворений: «Здравный кубок», «Мери», «Адель» (1848—1849).

Выделяется грациозный романс «Адель» — прелестный акварельный портрет, тонко выписанный художником. Подвижный и легкий метроритм пушкинского стихотворения (двухстопный ямб) Глинка передает в танцевальном ритме польки. Фортепианная партия, развертывающаяся в высоком регистре, выразительно оттеняет подвижный ритм танца и придает

triumphiert, mit dem die Barcarole, das „Reiselied“ und das abschließende mutige Tischlied – „Lebt wohl, gute Freunde“ - gefärbt sind. Jedes Werk dieser Romanzen-Suite zeichnet sich durch die Weite und Plastizität, die Flüssigkeit der melodischen Entwicklung aus - und überall spürt man die Vokalisierung, den lebendigen Klang der menschlichen Stimme, des schönsten aller Instrumente.

Glinka blieb auch in Zukunft der Gattung der Romanze treu, wenngleich sein vokales Schaffen der späteren Jahre nicht mehr so reichhaltig ist wie zuvor. Die Romanzen, die er im letzten Jahrzehnt seines Lebens schrieb, zeugen von seiner neuen schöpferischen Suche und dem deutlichen Einfluss der neuen künstlerischen Strömungen, die die russische Poesie Ende der 40er Jahre erfassten.

Es ist bezeichnend, in dieser Hinsicht zwei Hauptgruppen von Glinkas späten Romanzen zu vergleichen: einerseits Werke auf Gedichte der Klassiker - Puschkin, Lermontow und Mizkewitsch, andererseits dramatische Romanzen-Monologe nach Texten kleinerer, aber damals populärer Dichter: J. W. Schadowskaja, E. I. Guber, N. F. Pawlow.

Die erste dieser Gruppen kann konventionell als der „späte Puschkin-Zyklus“ mit drei Gedichten bezeichnet werden: „Der Toastbecher“, „Mary“, „Adele“ (1848-1849).

Die anmutige Romanze „Adele“ sticht hervor - ein schönes Aquarellporträt, das der Künstler fein gemalt hat. Glinka überträgt das flotte und leichte Metrum von Puschkins Gedicht (zweihebiger Jambus) in den tänzerischen Rhythmus einer Polka. Der Klavierpart, der sich in hoher Lage entfaltet, schattiert ausdrucksvoll den bewegten Tanzrhythmus und verleiht der Musik einen Hauch weiblicher Anmut.

музыке отпечаток женственной грации.

Яркую параллель к этой изящной миниатюре составляет другой «романс-портрет» — заздравная песня «Мери» на текст Пушкина, являющийся свободным переводом стихотворения английского поэта Барри Корнуолла. В своем мастерски выполненном варианте поэт стремился сохранить английский колорит подлинника— мужественной и энергичной застольной песни, звучащей как гимн в честь любимой, в честь красоты. Отсюда, из этого ощущения «английского духа» исходил в своей трактовке и Глинка. Полная энергии и одушевления музыка прямо воспроизводит характерный ритмический строй английского народного танца (контрданс, $\frac{6}{8}$). Этому отвечает и устремленный, волевой тон вокальной мелодии, почти сплошь выдержанной в восходящем движении. Четко скандируемый хореический ритм аккомпанемента поддерживает и укрепляет «рыцарственный дух» песни. Наряду с одновременно написанной песней «Заздравный кубок» романс «Мери» был у Глинки последней данью яркой и жизнерадостной анакреонтической поэзии Пушкина.

Особое место в ряду поздних произведений композитора занимает прекрасный романс «Финский залив», завершающий группу лирических пейзажей, какими была так богата его камерная музыка. Доминирующий в нем образ — все та же тема воспоминаний, мечты о прекрасном и сожаления о невозвратно ушедшем, которая слышится и в лучших фортепианных сочинениях того времени, в «Воспоминании о мазурке» или мечтательной Баркароле. В романсе «Финский залив» на текст П. Г. Ободовского этот элегический строй чувств нашел свое высшее и, может быть, самое

Eine auffällige Parallele zu dieser anmutigen Miniatur ist ein anderes „Romanze-Porträt“ - das Lied „Mary“ zu Puschkins Text, das eine freie Übersetzung eines Gedichts des englischen Dichters Barry Cornwall ist. In seiner meisterhaften Version versuchte der Dichter, den englischen Geschmack des Originals zu bewahren - ein männliches und energisches Tischlied, das wie eine Hymne zu Ehren der Geliebten, zu Ehren der Schönheit klingt. Von hier aus, von diesem Gefühl des „englischen Geistes“, gingen seine Interpretation und Glinka aus. Voller Energie und Lebendigkeit gibt die Musik direkt die charakteristische rhythmische Struktur des englischen Volkstanzes wieder (Contretanz, $\frac{6}{8}$). Dazu passt der aufstrebende, willensstarke Ton der Gesangsmelodie, die fast ausschließlich in aufsteigender Bewegung gehalten wird. Der deutlich gesungene choreische Rhythmus der Begleitung unterstützt und verstärkt den „ritterlichen Geist“ des Liedes. Zusammen mit dem zur gleichen Zeit entstandenen Lied „Der Toastbecher“ war Glinkas Romanze „Mary“ seine letzte Hommage an Puschkins heitere anakreontische Dichtung.

Einen besonderen Platz im Spätwerk des Komponisten nimmt die schöne Romanze „Finnische Bucht“ ein, die die Gruppe der lyrischen Landschaften vervollständigt, an denen seine Kammermusik so reich war. Das beherrschende Bild darin ist dasselbe Thema der Erinnerung, der Träume vom Schönen und des Bedauerns um das unwiederbringlich Verlorene, das auch in den besten Klavierwerken der Zeit zu hören ist, in den Erinnerungen an eine Mazurka oder der verträumten Barcarole. In der Romanze „Finnische Bucht“ nach einem Text von P. G. Obodowski fand diese elegische Gefühlsstruktur ihren höchsten und

тонкое выражение. Он принадлежит к числу наиболее совершенных образцов глинкинского вокального стиля.

Романс интересен и как продолжение определенной жанровой линии: он завершает особый цикл итальянских баркарол, возникших в ранний, зрелый и поздний периоды творческой биографии Глинки. «Венецианская ночь» (1832), «Уснули голубые» (1840), «Финский залив» (1050) — три разных этапа, три настроения. Ушли в далекое прошлое поэтические образы «Венецианской ночи», страстные романтические призывы итальянской баркаролы из цикла «Прощание с Петербургом», Теперь перед взором художника расстилается бледное северное море; чарующие картины юга лишь только вспоминаются, заставляя его «в мечтах уноситься в полуденный край».

Общий тон созерцания, размышления создается благодаря пластичным и мягким, скользящим интонациям вокальной мелодии, застывшим плагальным гармониям. Во всех голосах господствует то плавное хроматическое Движение, которое заставляет сравнить музыкальную лексику Глинки с характерными приемами моцартовского стиля. Но моцартовская лирика здесь уже преломилась в романтическом мироощущении XIX века. Как и в других произведениях этих лет, например в последнем варианте Вальса-фантазии, лирико-элегический мелодизм Глинки в «Финском заливе» выразился во всей своей одухотворенности.

Заметно отличаются от названных выше романсов несколько монологов драматического характера. В них Глинка чутко воспринимает дух времени, повеявший в русской

vielleicht subtilsten Ausdruck. Sie gehört zu den vollkommensten Beispielen für Glinkas Gesangsstil.

Die Romanze ist auch als Fortsetzung einer bestimmten Gattungslinie interessant: sie vervollständigt einen besonderen Zyklus italienischer Barcarolen, die in der frühen, reifen und späten Periode von Glinkas kreativer Biografie entstanden sind. „Venezianische Nacht“ (1832), „Die Blauen sind eingeschlafen“ (*Barcarole*) (1840), „Finnische Bucht“ (1050) - drei verschiedene Stadien, drei Stimmungen. Vorbei sind die poetischen Bilder der „Venezianischen Nacht“, die leidenschaftlich-romantischen Anklänge der italienischen Barcarole aus dem Zyklus „Abschied von St. Petersburg“, Jetzt breitet sich das fahle Nordmeer vor dem Blick des Künstlers aus; die bezaubernden Bilder des Südens sind gerade erst wieder in Erinnerung gerufen und lassen ihn „im Traum ins Mittagsland entschweben“.

Der allgemeine Ton der Kontemplation und Reflexion wird durch die plastischen und weichen, gleitenden Intonationen der Gesangsmelodie und die eingefrorenen plagalen Harmonien erzeugt. Alle Stimmen werden von jener sanften chromatischen Bewegung beherrscht, die einen Vergleich von Glinkas musikalischem Vokabular mit den charakteristischen Techniken des Mozartschen Stils nahelegt. Aber hier ist Mozarts Lyrik bereits in das romantische Weltbild des 19. Jahrhunderts gebrochen. Wie in anderen Werken dieser Jahre, etwa in der letzten Fassung der Walzer-Fantasie, kommt Glinkas lyrischer und elegischer Melodismus in der „Finnischen Bucht“ in all ihrer Spiritualität zum Ausdruck.

Mehrere Monologe mit dramatischem Charakter unterscheiden sich deutlich von den oben genannten Romanzen. In ihnen nimmt Glinka sensibel den Zeitgeist wahr, der in der russischen

вокальной музыке конца 40-х — начала 50-х годов. Движение в сторону демократизации русского романса, его сближения с реальной действительностью в условиях этого «гоголевского периода» явилось прямым отражением общих тенденций всего русского искусства. Выразить в звуках всю непосредственность чувств «маленького человека», не героя и не «возвышенного поэта» — вот задача, поставленная современниками Глинки. По этому пути шли талантливые авторы бытового романса Варламов и Гурилев; на высшем уровне обобщения разрешил эту задачу Даргомыжский. Осваивалась в камерном плане специфика говорной, естественной интонации; обогащалась сфера лирического высказывания, выходя далеко за пределы традиционной любовной тематики. Глубоко проникают в романсовую лирику настроения лермонтовской «Думы», горькие размышления о тяготах жизни, неудовлетворенность души, рвущейся к счастью, но подавленной гнетом всего окружающего.

Во многом близкими эти настроения оказались и позднему Глинке. Они заставили его обратиться к стихотворениям популярной поэтессы Ю. В. Жадовской, прислушаться к романсам-монологам Даргомыжского и даже в какой-то степени вступить в соревнование с ним.

Наглядным подтверждением этих творческих связей явился романс «Ты скоро меня позабудешь» (1847), написанный почти одновременно с романсом Даргомыжского на тот же поэтический текст. Обоих композиторов сближает стремление к естественной речевой интонации, к смысловой выразительности произносимого слова. Сжатость

Vokalmusik der späten 40er - frühen 50er Jahre nachhallte. Die Bewegung zur Demokratisierung der russischen Romantik, ihre Annäherung an die reale Wirklichkeit unter den Bedingungen dieser „Gogol-Periode“ war ein direkter Spiegel der allgemeinen Tendenzen der gesamten russischen Kunst. Die ganze Unmittelbarkeit der Gefühle eines „kleinen Mannes“, nicht eines Helden und nicht eines „erhabenen Dichters“, in Tönen auszudrücken - das war die Aufgabe, die sich die Zeitgenossen Glinkas stellten. Die begabten Autoren der Alltagsromanzen Warlamow und Guriljow verfolgten diesen Weg; Dargomyschski löste diese Aufgabe auf der höchsten Ebene der Verallgemeinerung. Die Besonderheiten der gesprochenen, natürlichen Intonation wurden in der Kammermusik gemeistert; der Bereich des lyrischen Ausdrucks wurde bereichert und ging weit über die traditionellen Liebesthemen hinaus. Die Stimmungen von Lermontows „Duma“ (*Betrachtung*), die bitteren Reflexionen über die Härten des Lebens und die Unzufriedenheit einer Seele, die sich nach Glück sehnt, aber von der Unterdrückung durch alles um sie herum erdrückt wird, dringen tief in die romantische Lyrik ein.

In vielerlei Hinsicht waren diese Empfindungen dem späten Glinka nahe. Sie veranlassten ihn, sich den Gedichten der Volksdichterin J. W. Schadowskaja zuzuwenden, den Romanzen und Monologen Dargomyschskis zuzuhören und sogar in gewissem Maße in Konkurrenz zu ihm zu treten.

Eine klare Bestätigung dieser kreativen Verbindungen war die Romanze „Bald wirst du mich vergessen“ (1847), die fast gleichzeitig mit Dargomyschskis Romanze zu demselben poetischen Text entstand. Beide Komponisten eint der Wunsch nach einer natürlichen Sprachintonation und der semantischen Ausdruckskraft des gesprochenen Wortes. Wie Dargomyschski betonen

музыкальной формы, несложность фортепианной фактуры и узкий диапазон вокальной партии у Глинки, как и у Даргомыжского, подчеркивают камерность, интимность лирического высказывания. Но по сравнению с его современником Глинка еще более сгущает сумрачный тон стихотворения Жадовской и придает этому монологу характер скрытого трагизма.

Близкое содержание раскрывается и в другом произведении этих лет — «Песнь Маргариты» из трагедии «Фауст» Гёте в переводе Э. И. Губера (1848). Внимание композитора вновь привлекла та же психологическая тема, которую пронизательно определил в своих «Воспоминаниях о М. И. Глинке» Серов: «тоска любящего женского сердца». Ее композитор выразил с большой драматической силой, оставив далеко позади более камерный романс на текст Жадовской. В вокальном отношении «Песнь Маргариты» — один из лучших образцов глинкинской декламационной мелодики. Уже в начальных фразах романса мелодия рассекается выразительными паузами, возникают остродраматические, печально никнувшие интонации скорби (пример 112).

Смысловые детали текста всюду подчеркнуты тонкими нюансами гармонических красок. Сопоставление тени и света, смелые тональные сдвиги (энгармоническая модуляция из си-бемоль мажора середины в си минор репризы) образно выявляют сущность трагической коллизии, несовместимость мечты с тяжелой действительностью. Самый характер драматической экспрессии является во многом новым для Глинки. Вокальный стиль романса, если употребить выражение Даргомыжского, явно тяготеет к «прямому выражению слова».

аuch bei Glinka die Verdichtung der musikalischen Form, die unkomplizierte Klavierstruktur und der enge Tonumfang der Gesangsstimme die kammermusikalische Intimität des lyrischen Ausdrucks. Doch im Vergleich zu seinem Zeitgenossen verdichtet Glinka den düsteren Ton von Schadowskajas Gedicht noch mehr und verleiht diesem Monolog den Charakter einer verborgenen Tragödie.

Ein ähnlicher Inhalt offenbart sich in einem anderen Werk dieser Jahre — „Margaritas Lied“ (*Gretchen am Spinnrad*) aus Goethes Tragödie Faust, übersetzt von E. I. Guber (1848). Die Aufmerksamkeit des Komponisten wurde erneut auf dasselbe psychologische Thema gelenkt, das Serow in seinen „Erinnerungen an M. I. Glinka“ scharfsinnig definiert hatte: „die Sehnsucht des liebenden Herzens einer Frau“. Der Komponist brachte es mit großer dramatischer Kraft zum Ausdruck und ließ die eher kammermusikalische Romantik von Schadowskajas Text weit hinter sich. Gesanglich ist „Margaritas Lied“ (*Gretchen am Spinnrad*) eines der schönsten Beispiele für Glinkas deklamatorische Melodie. Schon in den ersten Phrasen der Romanze wird die Melodie von ausdrucksvollen Pausen unterbrochen, und es entstehen ostradramatische, traurig tiefe Intonationen der Trauer (Beispiel 112).

Die semantischen Details des Textes werden durchweg durch subtile Nuancen der harmonischen Farbe hervorgehoben. Das Nebeneinander von Licht und Schatten und die kühnen Tonverschiebungen (die enharmonische Modulation von B-Dur in der Mitte nach h-Moll in der Reprise) offenbaren auf phantasievolle Weise das Wesen des tragischen Zusammenstoßes, die Unvereinbarkeit der Träume mit der harten Realität. Das Wesen des dramatischen Ausdrucks ist in vielerlei Hinsicht neu für Glinka. Der Gesangsstil der Romanze tendiert, um mit Dargomyschskis Worten zu sprechen,

Еще решительнее проявилась эта тенденция в последнем романсе Глинки «Не говори, что сердцу больно» на слова Н. Ф. Павлова (1856). Жанр драматического монолога в этом романсе выдержан полностью. Отсутствует типичная для композитора закругленность репризной формы; мастерски применена двухчастная развивающая композиция, близко напоминающая многие романсы Даргомыжского. Мелодия дробится на короткие выразительные фразы, прямо подсказывающие интерпретацию слова. Показательны и соответствующие авторские ремарки: «просто и выразительно», «с вибрацией» и особенно «с презрением» — нюанс, прямо намекающий на декламационное, «актерское» исполнение. Важную роль в драматургии произведения выполняют два обрамляющих монолог эпизода — фортепианное вступление и заключение. Своим мрачно-трагическим тоном, острыми диссонирующими созвучиями прелюдия сразу же раскрывает характер той скорбной лирической исповеди, которая далее выскажется в живых интонациях человеческого голоса.

Этим признанием наболевшей души Глинка закончил длительный путь, пройденный им в романсе. От юношески мечтательного «Не искушай» через романтическую патетику «Сомнения» пришел он к этому монологу, в котором так искренне и правдиво отразились настроения целого поколения, лермонтовские мотивы страдания, сомнения и тоски. Неизвестно, как могла бы развиваться у него в дальнейшем эта тенденция времени, тенденция яркой драматизации

еindeutig zum „direkten Ausdruck des Wortes“.

Diese Tendenz kommt in Glinkas letzter Romanze, „Sag nicht, dass es dein Herz zugrunde richtet“, nach Texten von N. F. Pawlow (1856), noch deutlicher zum Ausdruck. Die Gattung des dramatischen Monologs wird in dieser Romanze vollständig beibehalten. Es gibt keine abgerundete Repriseform, wie sie für den Komponisten typisch ist; die zweistimmige, sich entwickelnde Komposition, die vielen Romanzen Dargomyschskis sehr ähnlich ist, wird meisterhaft angewandt. Die Melodie ist in kurze, ausdrucksstarke Phrasen gegliedert, die direkt die Interpretation des Wortes vorschlagen. Aufschlussreich sind auch die entsprechenden Bemerkungen des Autors: „einfach und ausdrucksvoll“, „mit Vibration“ und vor allem „mit Verachtung“ - eine Nuance, die direkt auf eine deklamatorische, „schauspielerische“ Darbietung hinweist. Zwei den Monolog einrahrende Episoden - die Klaviereinleitung und der Schluss - spielen eine wichtige Rolle in der Dramaturgie des Werks. Mit seinem düsteren und tragischen Ton und den scharfen dissonanten Konsonanzen offenbart das Präludium sofort die Natur des traurigen lyrischen Bekenntnisses, das später in den lebendigen Intonationen der menschlichen Stimme zum Ausdruck kommen wird.

Mit diesem Bekenntnis seiner aufgewühlten Seele beendete Glinka den langen Weg, den er in der Romanze zurückgelegt hatte. Vom jugendlich-verträumten „Verfolge mich nicht“ über die romantische Pathetik des „Zweifels“ kam er zu diesem Monolog, der so aufrichtig und wahrhaftig die Stimmungen einer ganzen Generation widerspiegelte, die Lermontow-Motive des Leidens, Zweifels und der Sehnsucht. Es ist nicht bekannt, wie sich diese Tendenz der Zeit, die Tendenz der lebendigen Dramatisierung

русского романса. Ясно одно: к голосу русской поэзии переломного, предреформенного времени он чутко прислушивался, приближаясь к тому идеалу «драматической правды в звуках», который выдвинули его младшие современники.

6.

Ценнейший вклад Глинка внес также и в область камерного инструментального творчества. Как и в романсах, запечатлелись здесь прежде всего лирические стороны его дарования. Тот же поэтический мир, но уже «неподвластный слову», господствует в фортепианных пьесах и камерных ансамблях Глинки, всегда привлекающих эмоциональной открытостью, мелодической щедростью и полнотой лирических излиятий.

При этом камерные ансамбли составляют у композитора особую сферу, ярко характеризующую процесс формирования его мастерства. Все они относятся к раннему, «досусанинскому» периоду. Работая над ними, Глинка настойчиво стремился к выявлению своего почерка, своего авторского лица. Уже в первых сочинениях этого жанра проявились некоторые типичные для него стилистические черты: плавность голосоведения, тенденция к тематическому единству, стремление к «напевной» трактовке инструментальных партий. Созданные в 1820-х — начале 30-х годов, все они возникли в той обстановке «кружкового», любительского музицирования, которая сложилась тогда в среде просвещенной интеллигенции, в салонах Виельгорских, А. Н. Оленина, М. Шимановской в Петербурге, в домах З. А. Волконской, Грибоедова,

der russischen Romantik, in ihm weiter entwickelt haben könnte. Fest steht, dass er sensibel auf die Stimme der russischen Poesie der kritischen, vorreformatorischen Zeit hörte und sich dem Ideal der „dramatischen Wahrheit in Tönen näherte, das von seinen jüngeren Zeitgenossen vertreten wurde.

6.

Glinka leistete auch einen wertvollen Beitrag zur Instrumentalkammermusik. Wie in seinen Romanzen sind hier die lyrischen Aspekte seines Talents am stärksten ausgeprägt. Die gleiche poetische Welt, aber bereits „jenseits der Macht der Worte“, beherrscht Glinkas Klavierstücke und Kammerensembles, die stets durch ihre emotionale Offenheit, melodische Großzügigkeit und die Fülle lyrischer Ergüsse bestechen.

Die Kammerensembles des Komponisten bilden einen besonderen Bereich, der den Prozess der Herausbildung seines Könnens anschaulich charakterisiert. Sie gehören allesamt der frühen, „Vor-Sussanin“ Periode an. Bei der Arbeit an ihnen strebte Glinka beharrlich danach, seine eigene Handschrift und sein eigenes auktoriales Gesicht zu offenbaren. Bereits in den ersten Werken dieser Gattung zeigen sich einige seiner typischen stilistischen Merkmale: die Glätte der Intonation, eine Tendenz zur thematischen Einheit und der Wunsch nach einer „melodiösen“ Behandlung der Instrumentalstimmen. Sie alle entstanden in den 1820er - Anfang der 30er Jahre in jener Atmosphäre des „zirkulären“ Amateurmusizierens, die sich damals unter der aufgeklärten Intelligenz entwickelte, in den Salons der Wielgorskis, A. N. Olenin, M. Schimanowskaja in St. Petersburg, in den Häusern von S. A. Wolkonskaja,

Верстовского в Москве. Наряду с камерными ансамблями Алябьева, написанными в те же годы, произведения Глинки завершили сложный путь становления жанра, который был пройден русской инструментальной музыкой начиная с эпохи Бортнянского.

Различные по жанрам и по составу, ансамбли Глинки отчетливо разделяются на две группы: произведения с участием и без участия фортепиано. В художественном отношении они неравноценны. Наиболее яркими, индивидуальными по стилю явились фортепианные ансамбли Глинки, в то время как в рамках классического квартетного жанра молодой композитор чувствовал себя более скованным, зависимым от установившихся западноевропейских традиций.

Из двух струнных квартетов Глинки Первый, неоконченный квартет ре мажор (1824—1825) более интересен по мелодическому содержанию, но слабее по технике композиции³².

³² Редакция квартета принадлежит Н. Я. Мясковскому и В. П. Шйринскому (1948). По эскизам Глинки Мясковским дописаны незавершенные части цикла: вторая часть и финал.

Тонким изяществом, задушевностью романсовых интонаций в нем выделяется вторая, медленная часть, разработанная в форме вариаций и вызывающая ассоциации с Третьим квартетом Алябьева.

Техническая уверенность, цельность и стройность формы отличают музыку Второго квартета фа мажор (1830). В развитии цикла проявился характерны для Глинки принцип тематических связей. Все четыре части квартета объединяются сквозной квартовой лейтintonацией, составляющей зерно главных тем.

Gribojedow und Werstowski in Moskau. Zusammen mit den in denselben Jahren entstandenen Kammerensembles von Aljabjew vervollständigten Glinkas Werke den komplexen Weg der Gattungsbildung, den die russische Instrumentalmusik seit der Ära Bortnjanskis beschrritten hatte.

Glinkas Ensembles, die sich in Gattung und Komposition unterscheiden, lassen sich klar in zwei Gruppen einteilen: Werke mit und ohne Klavier. In künstlerischer Hinsicht sind sie ungleich. Die Klavierensembles von Glinka waren die markantesten und stilistisch individuellsten Werke, während der junge Komponist sich im Rahmen des klassischen Streichquartett-Genres eher eingeeengt und von den etablierten westeuropäischen Traditionen abhängig fühlte.

Von Glinkas zwei Streichquartetten ist das erste, unvollendete Quartett in D-Dur (1824-1825) interessanter in seinem melodischen Inhalt, aber schwächer in seiner Kompositionstechnik³².

³² Das Quartett wird herausgegeben von N. J. Mjaskowski und W. P. Schirinski (1948). Nach Glinkas Skizzen vollendete Mjaskowski die unvollendeten Teile des Zyklus: den zweiten Satz und das Finale.

Der zweite, langsame Satz, der in Form von Variationen entwickelt wurde und Assoziationen zu Aljabjews Drittem Quartett weckt, zeichnet sich durch seine subtile Eleganz und intime romantische Intonation aus.

Die Musik des Zweiten Quartetts in F-Dur (1830) zeichnet sich durch technische Sicherheit, Integrität und Schlankheit der Form aus. In der Entwicklung des Zyklus wird das für Glinka charakteristische Prinzip der thematischen Verknüpfung deutlich. Alle vier Sätze des Quartetts sind durch eine quartettübergreifende Leitintonation

Однако подлинное лицо русского композитора здесь выявлено не ярко. Господствующие традиции минувшего «галантного века» заметно ощущаются в уравновешенной, помоцартовски ясной, но несколько холодноватой музыке квартета, который сам композитор не причислял к лучшим своим достижениям.

Иную, более романтическую трактовку приобретают у Глинки его фортепианные ансамбли, в которых во всей полноте проявилось его пианистическое мастерство. Все они отличаются большим разнообразием и свободой в трактовке формы. Цикл строится на основе двух, трех или четырех частей; наряду с классической сонатной структурой применены характерные принципы свободных форм типа блестящей концертной транскрипции, насыщенной вариационным развитием.

К числу лучших сочинений молодого Глинки, относится соната для альты и фортепиано. Пронизанная широкой распевностью, она близко перекликается с романсами раннего петербургского периода — «Не искушай», «Разочарование», «Бедный певец». Общий лирический тон сонаты определяется ее первой темой, сочетающей задумчивую элегичность с внутренней устремленностью, душевным порывом. Характерен и выбор солирующего инструмента — альты с его матовым, «грудным», бархатистым тембром.

Судьба этого произведения необычна. Постоянно исполняя первую часть сонаты, Глинка все же оставил цикл неоконченным. За первой частью (*Allegro moderato*) следует медленная вторая (*Larghetto ma non troppo*), в которой партия фортепиано недописана композитором. Возможно, что форма

verbunden, die das Gerüst der Hauptthemen bildet. Das wahre Gesicht des russischen Komponisten kommt hier jedoch nicht klar zum Vorschein. Die vorherrschenden Traditionen des vergangenen „galanten Zeitalters“ sind in der ausgewogenen, Mozart-ähnlich klaren, aber etwas kalten Musik des Quartetts spürbar, die der Komponist selbst nicht zu seinen besten Leistungen zählte.

Eine andere, romantischere Interpretation gab Glinka seinen Klavierensembles, in denen seine pianistische Meisterschaft voll zur Geltung kam. Sie alle zeichnen sich durch große Vielfalt und Freiheit in der Interpretation der Form aus. Der Zyklus ist auf der Grundlage von zwei, drei oder vier Sätzen aufgebaut; neben der klassischen Sonatenstruktur werden die charakteristischen Prinzipien freier Formen wie brillante, mit Variationsentwicklung gesättigte Konzerttranskriptionen angewendet.

Zu den besten Werken des jungen Glinka gehört die Sonate für Bratsche und Klavier. Sie ist von einem breiten Gesang durchdrungen und lehnt sich eng an die Romanzen der frühen Petersburger Zeit an – „Verfolge mich nicht“, „Enttäuschung“ und „Der arme Sänger“. Der allgemeine lyrische Ton der Sonate wird durch das erste Thema bestimmt, das nachdenkliche Eleganz mit innerer Sehnsucht und seelenvollem Impuls verbindet. Charakteristisch ist auch die Wahl des Soloinstrumentes - die Bratsche mit ihrem matten, „brustbetonten“, samtigen Timbre.

Das Schicksal dieses Werkes ist ungewöhnlich. Nachdem er den ersten Teil der Sonate ununterbrochen aufgeführt hatte, ließ Glinka den Zyklus dennoch unvollendet. Auf den ersten Satz (*Allegro moderato*) folgt ein langsamer zweiter Satz (*Larghetto ma non troppo*), in dem der Klavierpart vom Komponisten unterstrichen wird. Es ist

двухчастного цикла, задуманного в чисто лирическом плане, не вызвала у него желания закончить произведение быстрым финалом³³.

³³ По рукописи Глинки соната была отредактирована и завершена В. В. Борисовским— первым исполнителем этой редакции (1932).

Значительный сдвиг произошел в камерном творчестве Глинки 30-х годов. Поездка в Италию обогатила композитора новыми впечатлениями и принесла ценные результаты. В течение одного только 1832 года были написаны, четыре произведения крупной формы: Блестящий дивертисмент на темы из оперы Беллини «Сомнамбула» для фортепиано и струнного квартета; Серенада на темы из оперы Доницетти «Анна Болейн» для фортепиано, арфы, фагота, валторны, альты, виолончели или контрабаса, Большой секстет для фортепиано и струнного квартета и Патетическое трио для фортепиано, кларнета и фагота. Во всех этих сочинениях расцветающий талант Глинки выразился во всем своем блеске. Музыка полна душевного подъема, восторженного чувства красоты. В блестящих, виртуозных транскрипциях на темы Беллини и Доницетти молодой композитор отобразил то радостное, кипучее ощущение жизни (*sentimento brillante*), которое он считал главной чертой итальянского национального характера.

Выделяются во всей группе два произведения, созданные на собственные, оригинальные темы: секстет и Патетическое трио.

В обоих произведениях ведущая роль принадлежит фортепиано. Развернутая композиция секстета по принципу организации материала напоминает фортепианный концерт: блестяще разработанная партия

möglich, dass die Form des zweiteiligen Zyklus, der rein lyrisch konzipiert ist, ihn nicht dazu veranlasst hat, das Werk mit einem schnellen Finale zu beenden³³.

³³ Laut Glinkas Manuskript wurde die Sonate von W. W. Borissowski, dem ersten Interpreten dieser Fassung (1932), bearbeitet und vervollständigt.

In Glinkas Kammermusik der 30er Jahre vollzog sich ein bedeutender Wandel. Eine Reise nach Italien bereicherte den Komponisten mit neuen Eindrücken und brachte wertvolle Ergebnisse. Allein im Laufe des Jahres 1832 entstanden vier groß angelegte Werke: ein brillantes Divertissement über Themen aus Bellinis Oper „Die Nachtwandlerin“ für Klavier und Streichquintett; eine Serenade über Themen aus Donizettis Oper „Anna Boleyn“ für Klavier, Harfe, Fagott, Horn, Bratsche, Cello oder Kontrabass; ein großes Sextett für Klavier und Streichquintett und ein pathetisches Trio für Klavier, Klarinette und Fagott. In all diesen Werken zeigt sich Glinkas aufkeimendes Talent in seiner ganzen Brillanz. Die Musik ist voller spiritueller Erhebungen und einem schwärmerischen Sinn für Schönheit. In seinen brillanten, virtuosen Transkriptionen von Themen von Bellini und Donizetti zeigte der junge Komponist jenen fröhlichen, überschwänglichen Sinn für das Leben (*sentimento brillante*), den er als Hauptmerkmal des italienischen Nationalcharakters betrachtete.

Aus der gesamten Gruppe ragen zwei Werke heraus, die nach eigenen, originellen Themen komponiert wurden: das Sextett und das Trio Pathétique.

In beiden Werken spielt das Klavier die Hauptrolle. Die ausgedehnte Komposition des Sextetts erinnert in der Organisation des Materials an ein Klavierkonzert: der brillant entwickelte Part des Pianisten wird nur durch die

пианиста лишь оттеняется легкой поддержкой «маленького оркестра» струнных. Столь же ответственна и широко развита партия фортепиано в Патетическом трио. Оба ансамбля привлекают мелодической яркостью, сочностью и полнотой тембровых красок. И в то же время по своему эмоциональному тону они контрастны. Светлая, жизнерадостная музыка секстета сменяется сумрачной элегичностью Патетического трио, в котором уже достаточно ясно звучат «ностальгические струны», тоска по родному русскому краю и поэтические воспоминания прежних лет.

Пронизанный романтическим ощущением южной природы, Большой секстет наполнен пленительной напевностью плавного итальянского мелоса. В круг этих образов сразу же вводит первая часть — сонатное allegro, открывающееся мощным, энергичным вступлением. Светлый, мажорный колорит господствует и во второй части — мечтательной баркароле, прямо навеянной личными впечатлениями (Глинка писал секстет в Северной Италии, на озере Комо). Ансамбль завершается стремительным, динамичным финалом, в основе которого лежит решительная, властная тема, перекликающаяся с мотивом вступления. Все произведение в целом воспринимается как образ Италии — прекрасная параллель к итальянским пейзажам современника Глинки, русского живописца С. Щедрина. Этому впечатлению способствует и романтичность гармонии, обилие красочных терцовых сопоставлений, примененных как в крупных масштабах (Ми-бемоль, Соль, Ми-бемоль — тональности трех частей цикла), так и в деталях формы.

Более объективному замыслу секстета контрастирует чисто лирическая настроенность

легкая Unterstützung des „kleinen Orchesters“ der Streicher beschattet. Der Klavierpart im Pathetique Trio ist ebenso verantwortungsvoll und weit entwickelt. Beide Ensembles bestechen durch ihre melodische Helligkeit und den Reichtum und die Fülle ihrer Klangfarben. Und gleichzeitig sind sie kontrastreich in ihrem emotionalen Tonfall. Die leichte, heitere Musik des Sextetts wird abgelöst von der düsteren Eleganz des Pathetique Trios, in dem die „nostalgischen Streicher“, die Sehnsucht nach der russischen Heimat und die poetischen Erinnerungen an frühere Jahre schon deutlich zu hören sind.

Das Große Sextett ist von einem romantischen Gefühl für die südliche Natur durchdrungen und von der fesselnden Melodie einer sanften italienischen Melodie erfüllt. Der erste Satz, ein Sonatens Allegro, das mit einer kraftvollen, energischen Einleitung beginnt, bringt uns sofort in den Kreis dieser Bilder. Eine leichte Dur-Farbe dominiert den zweiten Satz - eine verträumte Barcarole, die direkt von persönlichen Eindrücken inspiriert ist (Glinka schrieb das Sextett in Norditalien, am Comer See). Das Ensemble schließt mit einem raschen, dynamischen Finale, das auf einem entschlossenen, beherrschenden Thema basiert, das das Motiv der Einleitung aufgreift. Das gesamte Werk wird als ein Bild Italiens wahrgenommen - eine perfekte Parallele zu den italienischen Landschaften von Glinkas Zeitgenossen, dem russischen Maler S. Schtschedrin. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die romantische Harmonik und die Fülle an farbigen Terzkontrasten, die sowohl in den großen Skalen (Es, G, Es - die Tonarten der drei Sätze des Zyklus) als auch in den Details der Form verwendet werden.

Der eher sachlichen Absicht des Sextetts steht die rein lyrische Stimmung des Pathetique Trios

Патетического трио. Свободная композиция этого четырехчастного цикла по типу приближается к поэме или фантазии. Изливаясь в едином порыве, музыка трио звучит как взволнованное признание, как исповедь души. Динамичность развития подчеркивается приемом *attacca*: первая часть непосредственно переходит в легкое, воздушное *скерцо*; за ним без перерыва следует патетическое *Largo*. Цикл завершается стремительным, пылким *Allegro con spirito*, перекликающимся с тематизмом предшествующих частей. Характерен принцип реминисценций. Вся композиция пронизана сквозным проведением взволнованной, патетической начальной темы — исходного образа. Многократно повторенная в первой части (отступив от классических традиций, Глинка трактует ее как тонально не замкнутое рондо), она вновь возвращается в финале, стройно «закругляя» весь цикл.

Являясь самыми значительными из всех камерных ансамблей Глинки, Патетическое трио и Большой секстет породили определенную традицию в русской музыке. От светлой, жизнеутверждающей музыки секстета лежит путь к аналогичным лирико-жанровым произведениям русских классиков, в первую очередь — к Флорентийскому секстету Чайковского и его Итальянскому капричио. Еще более перспективной оказалась традиция, заложенная в Патетическом трио. Именно с этим типом фортепианного ансамбля у русских композиторов постоянно ассоциировались лирические темы и образы, окрашенные в сумрачно-элегические, траурные тона. В истории русской камерной музыки трио Глинки явилось прообразом ряда классических ансамблей Чайковского, Аренского, Рахманинова, наполненных скорбью

gegenüber. Die freie Komposition dieses viersätzigen Zyklus ähnelt eher einem Gedicht oder einer Fantasie. Die Musik des Trios, die sich in einem einzigen Schwall ergießt, klingt wie ein aufgewühltes Geständnis, wie ein Bekenntnis der Seele. Die Dynamik der Entwicklung wird durch die *Attacca-Technik* unterstrichen: der erste Satz geht direkt in ein leichtes, luftiges *Scherzo* über, dem ohne Unterbrechung ein pathetisches *Largo* folgt. Der Zyklus schließt mit einem raschen, glühenden *Allegro con spirito*, das die Thematik der vorangegangenen Sätze aufgreift. Charakteristisch ist das Prinzip der Reminiszenz. Die gesamte Komposition ist von der Durchdringung des aufgewühlten, pathetischen Anfangsthemas - dem Urbild - durchdrungen. Im ersten Satz mehrfach wiederholt (abweichend von der klassischen Tradition behandelt Glinka ihn als tonal nicht geschlossenes Rondo), kehrt es im Finale wieder und „rundet“ den gesamten Zyklus auf schlanke Weise ab.

Als die bedeutendsten Kammermusikensembles Glinkas haben das Trio *Pathétique* und das Große Sextett eine gewisse Tradition in der russischen Musik begründet. Von der leichten, lebensbejahenden Musik des Sextetts führt der Weg zu ähnlichen lyrischen und Genre-Werken russischer Klassiker, vor allem zu Tschaikowskis Florentiner Sextett und seinem Italienischen *Capriccio*. Als noch vielversprechender erwies sich die im *Pathétique Trio* begründete Tradition. Mit dieser Art von Klavierensemble verbanden die russischen Komponisten immer wieder lyrische Themen und Bilder, die in düsteren, elegischen und schwermütigen Tönen gefärbt waren. In der Geschichte der russischen Kammermusik war Glinkas Trio der Prototyp für eine Reihe klassischer Ensembles von Tschaikowski, Arenski und Rachmaninow, die von traurigen Erinnerungen und der Trauer um die

воспоминаний, печалью о невозвратно ушедшем. Своим искренним, непосредственным лиризмом, свободой высказывания музыка Глинки открыла путь в будущее. Родилось подлинно русское инструментально- камерное искусство, уже преодолевшее известную академичность данного жанра, его зависимость от традиционных западноевропейских образцов.

Еще более близкой художественным запросам композитора оказалась область фортепианного искусства, переживавшего в ту пору пышный расцвет. С юных лет фортепиано было верным спутником Глинки, хранителем его замыслов и мечтаний. Обладая прекрасной пианистической школой, он постоянно выступал в любительских концертах, участвовал в ансамблях, импровизировал на заданные темы и неизменно исполнял свои романсы, аккомпанируя себе на фортепиано. Блестящее владение раннеромантическим стилем «жемчужной игры» у Глинки, ученика Фильда, ярко проявилось, еще в первых его сочинениях — вариациях на темы Моцарта, Керубини, на русские и итальянские темы. О том же свидетельствуют рассмотренные выше камерные ансамбли итальянского периода, где партия фортепиано главенствует, подчиняя себе всю звуковую ткань.

И вместе с тем, постоянно обращаясь к своему любимому инструменту, Глинка, естественно, прошел в этой сфере заметную эволюцию. С годами углублялась психологическая настроенность его музыки; виртуозные вариационные циклы уступали место лирической миниатюре. Существенную трансформацию испытывал и жанр вариаций, развиваясь в сторону большей сдержанности, классической простоты и чистоты стиля.

unwiederbringlich Verstorbenen erfüllt sind. Glinkas Musik öffnete mit ihrer aufrichtigen, direkten Lyrik und der Freiheit des Ausdrucks den Weg in die Zukunft. Eine wahrhaft russische instrumentale Kammermusik war geboren, die bereits den bekannten akademischen Charakter des Genres und seine Abhängigkeit von traditionellen westeuropäischen Vorbildern überwunden hatte.

Noch näher an den künstlerischen Ansprüchen des Komponisten war die Klavierkunst, die damals in ihrer Blütezeit stand. Schon in jungen Jahren war das Klavier Glinkas treuer Begleiter, der Hüter seiner Ideen und Träume. Er verfügte über eine ausgezeichnete pianistische Schule, trat ständig in Amateurkonzerten auf, wirkte in Ensembles mit, improvisierte über vorgegebene Themen und trug immer wieder seine Romanzen vor, wobei er sich selbst am Klavier begleitete. Glinkas brillante Beherrschung des frühromantischen Stils des „Perlenspiels“ als Schüler von Field zeigte sich deutlich in seinen ersten Kompositionen - Variationen über Themen von Mozart, Cherubini, russische und italienische Themen. Davon zeugen auch die oben genannten Kammermusikensembles der italienischen Periode, in denen der Klavierpart dominiert und das gesamte Klanggefüge unterordnet.

Gleichzeitig wandte sich Glinka immer wieder seinem Lieblingsinstrument zu und vollzog auf diesem Gebiet natürlich eine deutliche Entwicklung. Im Laufe der Jahre vertiefte sich die psychologische Stimmung seiner Musik; virtuose Variationszyklen wichen lyrischen Miniaturen. Auch die Gattung der Variationen erfuhr einen bedeutenden Wandel und entwickelte sich hin zu größerer Zurückhaltung, klassischer Einfachheit und Reinheit des Stils.

Особенно явно эта тенденция проявилась в вариациях на русские темы. Уже в небольшом вариационном цикле раннего периода, созданном на основе народной песни «Среди долины ровныя» (1826), Глинка отходит от импозантного, эффектного стиля, присущего пианизму того времени, и вдохновляется задушевной распевностью темы. Музыкальная ткань, насыщенная полифоническим развитием, образует живое сплетение поющих голосов. Дальнейшим углублением той же линии явились Вариации на тему песни Алябьева «Соловей», написанные в одно время с Увертюрой-симфонией на круговую русскую тему и другими произведениями народно-песенного склада (1833). Приемы подголосочной полифонии здесь сочетаются с красочностью романтических гармоний, колоритностью ладовых, сопоставлений. Все сочинение в целом трогает непосредственностью и теплотой.

Время расцвета глинкинского гения принесло с собой ряд прекрасных лирических пьес; донныне составляющих украшение русской фортепианной литературы. К концу 30-х годов относятся широко известный ноктюрн «Разлука» и первый, фортепианный вариант Вальса-фантазии. В 1847 году в Смоленске был создан целый цикл фортепианных произведений: «Молитва» (впоследствии переработана в романс на слова Лермонтова), «Воспоминание о мазурке», Баркарола и Вариации на шотландскую тему — последний вклад Глинки в излюбленный им вариационный жанр. Большую дань композитор по-прежнему отдавал танцевальной миниатюре. В его изящных мазурках и вальсах последних лет ярко отразилась романтическая тенденция поэтизации танца. Особой утонченностью,

Besonders deutlich wird diese Tendenz in seinen Variationen über russische Themen. Bereits in einem kleinen Variationszyklus aus der Frühzeit, der auf dem Volkslied „In der Mitte des Tals“ (1826) basiert, verlässt Glinka den imposanten, protzigen Stil, der dem Klavierspiel jener Zeit eigen war, und lässt sich vom innigen Gesang des Themas inspirieren. Das musikalische Gewebe, reich an polyphoner Entwicklung, bildet ein lebendiges Geflecht von Gesangsstimmen. Die Variationen über ein Thema aus Aljabjews Lied der „Nachtigall“, die zur gleichen Zeit wie die Ouvertüre-Symphonie über ein kreisförmiges russisches Thema und andere Volksliedwerke (1833) entstanden, vertieften dieselbe Linie weiter. Die Techniken der subvokalen Polyphonie werden hier mit der Farbigkeit der romantischen Harmonik und der Farbigkeit von Harmonien und Nebeneinanderstellungen kombiniert. Das gesamte Werk als Ganzes berührt durch seine Direktheit und Wärme.

Die Blütezeit von Glinkas Genie brachte eine Reihe wunderschöner lyrischer Stücke hervor, die noch immer zu den Juwelen der russischen Klavierliteratur zählen. Ende der 30er Jahre entstanden das bekannte Nocturne „Die Trennung“ und die erste Klavierfassung der Walzer-Fantasie. 1847 wurde in Smolensk ein ganzer Zyklus von Klavierwerken komponiert: „Gebet“ (später zu einer Romanze nach Texten von Lermontow umgearbeitet), "Erinnerungen an eine Mazurka", Barcarola und Variationen über ein schottisches Thema - Glinkas letzter Beitrag zu seinem bevorzugten Variationsgenre. Der Komponist zollte der Tanzminiatur weiterhin großen Tribut. Seine anmutigen Mazurken und Walzer der letzten Jahre spiegeln die romantische Tendenz zur Poetisierung des Tanzes anschaulich wider. Das Stück „Erinnerungen an die Mazurka“, das deutlich an die lyrischen Mazurken

одухотворенностью замысла отличается пьеса «Воспоминание о мазурке», явно перекликающаяся с лирическими мазурками Шопена (на эту близость указывал сам Глинка). А в замечательном цикле Вариаций на шотландскую тему (по существу, ирландскую, а не шотландскую) найден совсем новый, эпический ракурс вариационной формы. Глубоко поэтичная, обаятельная в своей простоте народная тема звучит как зачин балладного повествования, как отзвук старинной легенды. Весь небольшой цикл (тема, две вариации и финал) подчинен сквозной линии драматического нарастания, динамизации исходного образа. Жанр вариаций перерастает в романтическую балладу. Оригинальное по композиции, это произведение явилось подлинной кульминацией фортепианного творчества Глинки.

Рассматривая весь долгий путь, пройденный композитором в области фортепианного искусства, нельзя не оценить той важной роли, какую он — мастер двух грандиозных опер — сыграл в этой, казалось бы, скромной, второстепенной сфере своего творчества. Выросшая на почве русской бытовой традиции, сформировавшаяся все в тех же устойчивых жанрах варьирования знакомых, излюбленных тем, его фортепианная музыка с течением времени достигла такого художественного совершенства, до которого не поднимались его старшие современники. Впитав богатейший опыт западноевропейской культуры пианизма, Глинка не упускал из виду своей главной цели: утверждения национальных основ русской музыки. Характерное для раннего периода увлечение виртуозным концертным стилем послужило для него лишь подготовительным этапом к осуществлению более важных и

von Chopin erinnert (Glinka selbst wies auf diese Verwandtschaft hin), ist in seiner Konzeption besonders raffiniert und vergeistigt. Und in dem bemerkenswerten Zyklus der Variationen über ein schottisches Thema (im Grunde eher irisch als schottisch) wurde eine völlig neue, epische Perspektive auf die Variationsform gefunden. Das volkstümliche Thema, zutiefst poetisch und charmant in seiner Einfachheit, klingt wie der Beginn einer Balladenerzählung, wie das Echo einer alten Legende. Der gesamte kurze Zyklus (das Thema, die beiden Variationen und das Finale) ist einer durchgehenden Linie der dramatischen Steigerung und Dynamisierung des Ausgangsbildes untergeordnet. Die Gattung der Variationen entwickelt sich zu einer romantischen Ballade. Dieses originell komponierte Werk stellt einen echten Höhepunkt in Glinkas Klavierschaffen dar.

Betrachtet man den langen Weg, den der Komponist auf dem Gebiet der Klavierkunst zurückgelegt hat, kann man nicht umhin, die wichtige Rolle zu würdigen, die er - der Meister zweier grandioser Opern - in diesem scheinbar bescheidenen, zweitrangigen Bereich seines Schaffens spielte. Aufgewachsen auf dem Boden der russischen Alltagstradition, gebildet in denselben stabilen Gattungen der Variation bekannter und beliebter Themen, erreichte seine Klaviermusik im Laufe der Zeit eine künstlerische Vollkommenheit, zu der seine älteren Zeitgenossen nicht aufstiegen. Nachdem er die reichsten Erfahrungen der westeuropäischen Klavierkultur aufgesogen hatte, verlor Glinka sein Hauptziel nicht aus den Augen: die Schaffung der nationalen Grundlagen der russischen Musik. Die für die frühe Periode charakteristische Leidenschaft für den virtuosen Konzertstil diente nur als Vorstufe für die Verwirklichung wichtigerer und vielversprechenderer

перспективных замыслов. Созданием полифонических пьес (три фуги 1834 года), ноктюрна «Разлука» и вариаций на русские темы он прочно укрепил лирическую традицию русского пианизма, прямо ведущую к аналогичным жанрам творчества Чайковского. Не случайно именно о «Разлуке» исследователь русской фортепианной музыки говорит как о прямой предшественнице знаменитой «Осенней песни» и Баркароты Чайковского из цикла «Времена года»: «Отдельные приемы глинкинского письма в ноктюрне переходят к Чайковскому (цепь подголосков, нисходящие и повторяющиеся секундовые задержания в мелодии)... Да и в фактуре здесь нетрудно ощутить большую близость. Подголосочная песенная ткань музыки Глинки весьма характерна для русской музыки» (162, 197).

Своей проникновенностью, естественностью лирической экспрессии фортепианное творчество Глинки многое предвосхитило в фортепианной музыке крупнейших мастеров русской школы — вплоть до лучших фортепианных пьес Чайковского, Аренского, Лядова и далее — Рахманинова.

Наследниками Глинки могут быть названы, по существу, все выдающиеся русские композиторы последующего времени.

В творчестве прямого ученика Глинки — Балакирева ярко запечатлелись принципы глинкинского народно-жанрового симфонизма, которые он, в свою очередь, стремился передать своим друзьям и единомышленникам. Еще более глубокое претворение эстетика Глинки нашла у других представителей «Могучей кучки», отражаясь и в спокойном величии эпических образов Бородина, и в поэтической сущности сказочного

Ideen. Mit polyphonen Stücken (drei Fugen im Jahr 1834), dem Nocturne „Die Trennung“ und Variationen über russische Themen begründete er die lyrische Tradition des russischen Klavierspiels, die direkt zu ähnlichen Gattungen in Tschaikowskis Werk führte. Es ist kein Zufall, dass es „Die Trennung“ ist, von dem ein Forscher der russischen Klaviermusik als direktem Vorgänger von Tschaikowskis berühmtem „Herbstlied“ und der Barcarole aus seinem Zyklus „Jahreszeiten“ spricht: „Bestimmte Techniken, die Glinka in der Nocturne verwendet hat, sind an Tschaikowski weitergegeben worden (eine Kette von Unterstimmen, absteigende und wiederholte zweite Register in der Melodie)... Es ist nicht schwer, hier eine große Verwandtschaft in der Struktur zu erkennen. Die subvokalisierte Liedstruktur von Glinkas Musik ist sehr charakteristisch für die russische Musik“ (162, 197).

Glinkas Klavierwerk hat mit seiner Eindringlichkeit und seinem natürlichen lyrischen Ausdruck vieles in der Klaviermusik der größten Meister der russischen Schule vorweggenommen - bis hin zu den besten Klavierstücken von Tschaikowski, Arenski, Ljadow und später Rachmaninow.

Im Wesentlichen können alle herausragenden russischen Komponisten der Folgezeit als Erben Glinkas bezeichnet werden.

Die Prinzipien des volkstümlichen Symphonismus von Glinka wurden im Werk von Balakirew, einem direkten Schüler Glinkas, lebendig, und er bemühte sich seinerseits, sie an seine Freunde und Mitarbeiter weiterzugeben. Glinkas Ästhetik wurde von anderen Vertretern des „Mächtigen Häufleins“ noch tiefer verwirklicht und spiegelt sich in der stillen Erhabenheit von Borodins epischen Bildern, in der poetischen Essenz von Rimski-Korsakows Märchenwelt und in der

мира Римского-Корсакова, и в неповторимой жизненности народных образов Мусоргского.

Особое значение заветы Глинки имели для величайшего русского симфониста XIX века — Чайковского. В искусстве Глинки он видел основу подлинной народности, психологического реализма и высокой гуманности. Цельность общей трагической концепции, правдивость народных характеров в «Иване Сусанине», проникновенность и русская задушевность глинкинской лирики— вот черты, особенно привлекавшие Чайковского в творчестве «отца русской музыки».

Чем дальше мы уходим от глинкинского времени, от этой поры «прекрасной молодости» русского музыкального искусства, тем яснее вырисовывается в нашем сознании творческий подвиг великого музыканта. Повторяя слова Белинского о Пушкине, можно смело утверждать, что творчество Глинки принадлежит к «вечно живущим и движущимся явлениям» мировой культуры: «Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное» (41, 555).

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

1.

Во второй четверти XIX века русский музыкальный театр вступает в новую полосу своего развития, под влиянием общих выдающихся достижений отечественной художественной культуры в его жизни происходят глубокие изменения.

unnachahmlichen Vitalität von Mussorgskis Volksbildern wider.

Für Tschaikowski, den größten russischen Sinfoniker des 19. Jahrhunderts, waren Glinkas Grundsätze von besonderer Bedeutung. In Glinkas Kunst sah er die Grundlage für wahre Volkskunst, psychologischen Realismus und hohe Menschlichkeit. Die Integrität des tragischen Gesamtkonzepts, die Wahrhaftigkeit der volkstümlichen Charaktere in „Iwan Sussanin“, die herzliche und russische Seelenhaftigkeit von Glinkas Texten - das waren die Merkmale, die Tschaikowski besonders an dem Werk des „Vaters der russischen Musik“ reizten.

Je weiter wir uns von Glinkas Zeit, von dieser Zeit der „schönen Jugend“ der russischen Musikkunst entfernen, desto deutlicher tritt die schöpferische Leistung des großen Musikers in unser Bewusstsein. Indem wir Belinskis Worte über Puschkina wiederholen, können wir mit Sicherheit behaupten, dass Glinkas Werk zu den „ewig lebendigen und bewegten Phänomenen“ der Weltkultur gehört: „Jede Epoche spricht ihr eigenes Urteil über sie aus, und egal wie richtig sie sie versteht, sie wird es immer der nächsten Epoche überlassen, etwas Neues und Richtigeres zu sagen“ (41, 555).

MUSIKTHEATER

1.

Im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts tritt das russische Musiktheater in eine neue Phase seiner Entwicklung ein, unter dem Einfluss der allgemeinen herausragenden Errungenschaften der nationalen Kunstkultur vollziehen sich tiefgreifende Veränderungen in seinem Leben.

Крупнейшими событиями не только музыкального и театрального, но и общекультурного значения стали постановки «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы». Два монументальных творения Глинки надолго остаются непревзойденными вершинами русской оперы. Наряду с этим отечественный оперный репертуар обогащается другими, хотя и не столь значительными по масштабу, талантливыми произведениями: с конца 20-х до середины 40-х годов были поставлены пять из шести опер Верстовского; в 1847 году в Москве, а несколько позже и в Петербурге появилась на сцене первая опера Даргомыжского «Эсмеральда», еще не вполне зрелая стилистически, но уже предвещавшая будущего автора «Русалки» и «Каменного гостя».

Высокая творческая зрелость русской оперы, достигнутая в гениальных глинкинских созданиях, совпала с артистической зрелостью отечественной оперной труппы. «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» смогли получить достойное сценическое воплощение благодаря тому, что в ее составе были одаренные певцы-актеры, способные правдиво и ярко донести до слушателя замыслы композитора. Не случайно именно в год постановки «Ивана Сусанина» было официально санкционировано окончательное отделение оперной труппы от драматической. В отличие от выдающихся артистов предшествующей поры, которым приходилось делить свое время между оперой и драмой, новая плеяда певцов, выдвигающихся в 30-е годы, могла всецело посвятить себя опере.

О. А. Петров, А. Я. Воробьева-Петрова и другие представители этой новой, молодой поросли создали замечательные по своей жизненной убедительности и силе образы в

Die Inszenierungen von „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“ waren Großereignisse nicht nur von Musik- und Theaterebene, sondern auch von allgemeiner kultureller Bedeutung. Die beiden monumentalen Schöpfungen Glinkas bleiben für lange Zeit unangefochtene Höhepunkte der russischen Oper. Daneben wurde das russische Opernrepertoire durch andere talentierte Werke bereichert, wenn auch in kleinerem Rahmen: von Ende der 20er bis Mitte der 40er Jahre wurden fünf der sechs Opern von Werstowski aufgeführt; 1847 kam in Moskau und wenig später in St. Petersburg Dargomyschskis erste Oper „Esmeralda“ auf die Bühne, stilistisch noch nicht ganz ausgereift, aber bereits ein Vorbote des späteren Autors von „Rusalka“ und „Der steinerne Gast“.

Die hohe schöpferische Reife der russischen Oper, die in Glinkas brillanten Schöpfungen erreicht wurde, fiel mit der künstlerischen Reife der russischen Operntruppe zusammen. „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“ konnten dank begabter Sänger-Schauspieler, die die Intentionen des Komponisten wahrheitsgetreu und lebendig zu vermitteln vermochten, eine würdige Bühnenumsetzung erfahren. Es ist kein Zufall, dass im Jahr der Inszenierung von „Iwan Sussanin“ die endgültige Trennung der Operntruppe von der Schauspieltruppe offiziell vollzogen wurde. Im Gegensatz zu den herausragenden Künstlern der vorangegangenen Epoche, die ihre Zeit zwischen Oper und Schauspiel aufteilen mussten, konnte sich die neue Schar von Sängern, die in den 30er Jahren auftrat, ganz der Oper widmen.

O. A. Petrow, A. J. Worobjowa-Petrowa und andere Vertreter dieser neuen, jungen Generation haben in Opern russischer Komponisten Bilder geschaffen, die in ihrer Vitalität und Kraft

операх русских композиторов. Успешно овладевали они, и новинками зарубежного оперного репертуара. С конца 20-х годов с театральной афиши постепенно исчезают произведения Монсиньи, Далеирака, Гаво, вытесняясь, с одной стороны, легкими комическими операми Обера, Герольда, Адана, с другой—такими типичными образцами романтического искусства, как «Роберт-Дьявол» Мейербера, «Вампир» Маршнера, некоторые из поздних опер Россини. Эти репертуарные изменения отвечали общим тенденциям русской художественной культуры, в которой романтизм еще сохранял прочные и устойчивые позиции.

Вместе с тем в развитии русского оперного театра существовали значительные трудности. Несмотря на все свои достижения и очевидный творческий рост, он оставался пасынком в глазах театральной дирекции, по-прежнему отдававшей предпочтение иностранным труппам. «Ни одна столица Европы,—читаем в „Театральном альманахе на 1830 год“, — не имеет столько разноязычных театров, как С.-Петербург. У нас русская, балетная, французская, немецкая, итальянская труппы ежедневно предлагают разнообразные увеселения всем классам общества, и, к несчастью, высшее общество вовсе почти чуждо для русского театра» (277, 11—12).

Деятельность иностранных трупп в театрально-музыкальной жизни России XIX века нельзя оценивать однозначно. Она имела бесспорные положительные стороны. Так, немецкая оперная труппа, выступавшая в Петербурге в 30-х и начале 40-х годов, впервые познакомила русскую публику с такими выдающимися произведениями, как «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Фиделио» Бетховена, а из новинок того времени

bemerkenswert sind. Sie haben sich erfolgreich mit den Neuerungen des ausländischen Opernrepertoires auseinandergesetzt. Seit Ende der 20er Jahre verschwanden allmählich die Werke von Monsigny, Daleyrak, Gaveau von den Theaterplakaten und wurden durch leichte komische Opern von Auber, Hérold, Adam und durch typische Beispiele der romantischen Kunst wie „Robert der Teufel“ von Meyerbeer, „Der Vampir“ von Marschner und einige der späten Opern von Rossini ersetzt. Diese Repertoireänderungen entsprachen den allgemeinen Tendenzen der russischen Kunstkultur, in der die Romantik noch immer eine starke und stabile Position innehatte.

Gleichzeitig gab es erhebliche Schwierigkeiten in der Entwicklung des russischen Operntheaters. Trotz all seiner Errungenschaften und seines offensichtlichen kreativen Wachstums blieb es in den Augen der Theaterdirektion, die immer noch ausländische Truppen bevorzugte, ein Stiefkind. „Keine Hauptstadt Europas“, heißt es im „Theater-Almanach für 1830“, „hat so viele mehrsprachige Theater wie St. Petersburg. Wir haben russische, Ballett-, französische, deutsche, italienische Truppen, die täglich allen Klassen der Gesellschaft verschiedene Unterhaltungen anbieten, und leider ist den oberen Klassen das russische Theater fast fremd“ (277, 11-12).

Die Tätigkeit ausländischer Truppen im Theater- und Musikleben Russlands im 19. Jahrhundert lässt sich nicht eindeutig bewerten. Sie hatte unbestreitbar positive Aspekte. So machte die deutsche Operntruppe, die in den 30er und Anfang der 40er Jahre in St. Petersburg auftrat, das russische Publikum zum ersten Mal mit so herausragenden Werken wie Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“, Beethovens „Fidelio“ und den damaligen Neuheiten „Die Stumme von Portici“ von Auber,

— «Немая из Портичи» Обера, «Жидовка» Галеви, «Норма» Беллини. Некоторые из этих опер, в силу цензурных условий недоступные для русского театра, были с горячим энтузиазмом встречены передовой демократической общественностью. Итальянские певцы начиная с середины 40-х годов показали в Петербурге ряд опер Верди, возбуждавших бурную полемику в печати, но с живым, напряженным интересом воспринимавшихся широкой публикой.

В то же время односторонние преимущества, оказывавшиеся иностранным труппам правящими бюрократическими кругами, тормозили развитие отечественного оперного искусства. С материально-правовой точки зрения русские артисты являлись, по существу, париями, их годовая оплата бывала часто ниже той, которую получали известные итальянские певцы за один спектакль. Только в 1839 году было утверждено положение, дававшее русским артистам право на звание почетного гражданина, — до этого они находились вне сословной структуры общества.

Неблагоприятные последствия повлекли за собой те изменения в системе руководства императорскими театрами, которые были осуществлены вскоре после вступления на престол Николая I. Если до 1825 года театральная дирекция обладала известной автономией, то теперь она была подчинена Министерству двора, Тем самым права директора театров ограничивались и во всех вопросах репертуара, формирования труппы, установления категорий оплаты авторов и исполнителей и т. д. он мог предпринимать какие бы то ни было шаги только с согласия этого вновь созданного министерства.

Наконец, огромным злом стала резко ужесточившаяся после

„Die Jüdin“ von Halévy und „Norma“ von Bellini bekannt. Einige dieser Opern, die aufgrund der Zensurbestimmungen für das russische Theater unzugänglich waren, wurden von der fortschrittlichen demokratischen Gesellschaft mit Begeisterung aufgenommen. Ab Mitte der 40er Jahre führten italienische Sänger in St. Petersburg eine Reihe von Verdi-Opern auf, die in der Presse heftige Kontroversen auslösten, vom Publikum jedoch mit großem Interesse aufgenommen wurden.

Gleichzeitig behinderten die einseitigen Vorteile, die die herrschenden bürokratischen Kreise ausländischen Truppen gewährten, die Entwicklung der russischen Oper. In materieller und rechtlicher Hinsicht waren die russischen Künstler im Grunde genommen Parias, ihre jährliche Gage war oft niedriger als die, die berühmte italienische Sänger für eine einzige Aufführung erhielten. Erst 1839 wurde die Bestimmung verabschiedet, die russischen Künstlern das Recht auf den Titel eines Ehrenbürgers verlieh - davor standen sie außerhalb der Klassenstruktur der Gesellschaft.

Ungünstige Folgen hatten die Änderungen im System der Verwaltung der Kaiserlichen Theater, die kurz nach der Thronbesteigung von Nikolaus I. eingeführt wurden. Hatte die Theaterdirektion vor 1825 eine gewisse Autonomie, so wurde sie nun dem Hofministerium unterstellt, wodurch die Rechte des Theaterdirektors eingeschränkt wurden und er in allen Fragen des Repertoires, der Gründung des Ensembles, der Festlegung von Vergütungskategorien für Autoren und Interpreten usw. nur mit Zustimmung dieses neu geschaffenen Ministeriums tätig werden konnte.

Ein großes Übel war schließlich die Zensur, die nach dem Massaker an den

расправы над декабристами цензура. Все произведения, в которых можно было обнаружить хоть малейший намек на неповиновение властям или осуждение коронованных особ, либо совсем запрещались, либо подвергались грубым переделкам, искажавшим их смысл. Так, «Немая из Портичи» Обера, ассоциировавшаяся в глазах демократической общественности с освободительными настроениями кануна июльской революции 1830 года во Франции, была разрешена к постановке в немецком театре только при условии коренной переработки либретто и изменения заглавия¹.

¹ Шла под названием «Фенелли» (по имени главной героини), На русском языке впервые поставлена в 1857 году под названием «Палермские бандиты».

Главный герой оперы Мазаньелло, носящий имя подлинного исторического лица, возглавившего антифеодальное восстание в Неаполе в 1647 году (Томмазо Аньелло), был переименован в Фиорилло, а мотив социальной борьбы совершенно исключен из драматической фабулы. Директор императорских театров А. М. Геденов докладывал министру двора, что сюжет оперы «вовсе изменен противу оригинала и самое имя (Мазаньелло, слишком известное в летописи возмущений) переименовано» (113, 37). «Гугеноты» смогли увидеть свет на петербургской сцене только в 1850 году в исполнении итальянских артистов² под названием «Гвельфы и гибеллины» с соответствующим переносом действия в другую страну и эпоху и изменением самой основы драматического конфликта.

Декабристы stark verschärft worden war. Alle Werke, die auch nur den geringsten Hinweis auf Ungehorsam gegenüber der Obrigkeit oder auf eine Verurteilung der gekrönten Persönlichkeiten enthalten könnten, wurden entweder ganz verboten oder grob verändert und in ihrem Sinn entstellt. So durfte „Die Stumme von Portici“ von Auber, die in den Augen des demokratischen Publikums mit den Befreiungsbewegungen am Vorabend der Julirevolution von 1830 in Frankreich in Verbindung gebracht wurde, nur unter der Bedingung einer radikalen Überarbeitung des Librettos und einer Änderung des Titels¹ auf die Bühne des deutschen Theaters gebracht werden.

¹ Es trug den Namen „Fenelli“ (nach dem Namen des Protagonisten). Auf Russisch wurde es erstmals 1857 unter dem Titel „Die Palermo-Banditen“ inszeniert.

Der Protagonist der Oper, Masaniello, der den Namen einer echten historischen Figur trug, die 1647 in Neapel einen Aufstand gegen die Feudalherrschaft angeführt hatte (Tomaso Agnello), wurde in Fiorillo umbenannt, und das Motiv des sozialen Kampfes wurde vollständig aus der dramatischen Handlung ausgeschlossen. Der Direktor der Kaiserlichen Theater, A. M. Gedeonow, berichtete dem Hofminister, dass die Handlung der Oper gegenüber dem Original verändert und sogar der Name (Masaniello, der in den Annalen der Unruhen zu gut bekannt ist) geändert worden sei" (113, 37). „Die Hugenotten“ erblickten erst 1850 auf der Petersburger Bühne das Licht der Welt, aufgeführt von italienischen Künstlern² unter dem Titel „Guelfen und Ghibellinen“ mit einer entsprechenden Verlegung der Handlung in ein anderes Land und eine andere Epoche und einer

² В исполнении русских артистов впервые поставлена в 1863 году.

Даже опера-балет Даргомыжского «Торжество Вакха» на анакреонтические стихи Пушкина показалась цензору опасной для общественной Нравственности. В своем заключении он писал: «Танцы вакханок, олицетворяя, так сказать, мысль поэта, выражают по указанию либретто переход от стыдливости и смятения к пылкости и сладострастию... сюжет извинительный в поэме как игра воображения, но соблазнительный и близкий к безнравственности при представлении на сцене» (113, 108).

Перекройки оперных либретто, производившиеся под давлением цензуры или по прямому указанию правительственных органов, напоминали собой то, что принято именовать «страусовой политикой». Значительной части публики независимо от того, что ей преподносилось на сцене, было известно подлинное содержание исполняемых опер. И. А. Гончаров, назначенный цензором в период известной либерализации второй половины 50-х годов, писал в одном из своих докладов: «Я смею думать, что бесполезны были все прежние маскировки неудобных, по мнению цензора, сюжетов... Это не вело к желанным последствиям; все зрители очень хорошо знали, что под этим кроется, и, конечно, не воздерживались от нареканий на излишнюю строгость цензуры» (113, 158).

Говоря о музыкальном театре в России второй, а в значительной мере и третьей четверти XIX века, приходится ограничиваться почти

Änderung der Grundlage des dramatischen Konflikts.

² Es wurde von russischen Darstellern aufgeführt und 1863 zum ersten Mal inszeniert.

Selbst Dargomyschskis Opernballett „Der Triumph des Bacchus“ auf Puschkins Anakreontische Gedichte erschien dem Zensor als gefährlich für die öffentliche Moral. In seiner Schlussfolgerung schrieb er: „Der Tanz der Bacchantinnen, der sozusagen die Gedanken des Dichters verkörpert, drückt, wie vom Libretto vorgegeben, den Übergang von Schüchternheit und Verwirrung zu Leidenschaft und Wollust aus eine Handlung, die im Gedicht als Spiel der Phantasie entschuldigt wird, auf der Bühne aber verführerisch und nahe an der Unmoral ist“ (113, 108).

Die Überarbeitung der Opernlibretti, die unter dem Druck der Zensur oder auf direkte Anweisung staatlicher Stellen erfolgte, ähnelte dem, was man gemeinhin als „Vogel-Strauß-Politik“ bezeichnet. Ein großer Teil des Publikums kannte den wahren Inhalt der aufgeführten Opern, unabhängig davon, was auf der Bühne präsentiert wurde. I. A. Gontscharow, der in der Zeit der bekannten Liberalisierung in der zweiten Hälfte der 50er Jahre zum Zensor ernannt wurde, schrieb in einem seiner Berichte: „Ich wage zu denken, dass alle früheren Maskierungen von unbequemen, nach Meinung des Zensors, Themen nutzlos waren... Dies führte nicht zu den gewünschten Folgen; alle Zuschauer wussten sehr gut, was sich dahinter verbarg, und enthielten sich natürlich nicht der Kritik an der übermäßigen Strenge der Zensur“ (113, 158).

Wenn man vom Musiktheater in Russland im zweiten und weitgehend auch im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts spricht, muss man sich

исключительно оперой. Петербургский балет после отставки Дидло в 1832 году приходит в упадок. Сменившие гениального хореографа французские балетмейстеры А. Блаш и А. Титюс были малоодаренными, ограниченными людьми, не ставившими перед собой серьезных художественных задач. Первой из них оставался в России недолго и, не сумев завоевать симпатии петербургской публики, через два года вернулся к себе на родину. Титюс, заняв с его отъездом место главного балетмейстера, стоял во главе русского столичного балета до конца 40-х годов. Характеризуя его артистический облик, советский исследователь пишет: «Титюс, как и Блаш, не имел устоявшихся творческих убеждений, не обладал сколько-нибудь самобытной и цельной индивидуальностью художника. Он служил не искусству, а моде. Вперемежку с ничтожнейшими постановками собственного сочинения („Дикий остров“, „Две тетки“ и т. п.) он охотно копировал нашумевшие на Западе спектакли других балетмейстеров» (131, 200).

Именно с деятельностью Титюса связан тот внешне блестящий, пышно-декоративный, но легковесный и бессодержательный постановочный стиль, который господствовал на русской балетной сцене на протяжении 30-х и большей части 40-х годов. Музыкальное оформление балетных спектаклей либо подбиралось из всяких случайных источников, либо создавалось совершенно незначительными музыкантами-ремесленниками.

Из более известных русских композиторов эпизодически обращались к жанру балета только Алябьев и Варламов. В 1827 году на московской сцене был поставлен балет с музыкой Алябьева под пародийным названием «Волшебный

fast ausschließlich auf die Oper beschränken. Das St. Petersburger Ballett befand sich nach dem Rücktritt Didelots 1832 im Niedergang. Die französischen Choreographen A. Blache und A. Titus, die den brillanten Choreographen ersetzten, waren wenig begabte, beschränkte Menschen, die sich keine ernsthaften künstlerischen Aufgaben stellten. Ersterer hielt sich nur kurz in Russland auf und kehrte zwei Jahre später in seine Heimat zurück, da er die Sympathie des Petersburger Publikums nicht gewinnen konnte. Titus, der mit seiner Abreise den Platz des obersten Ballettmeisters einnahm, stand bis Ende der 40er Jahre an der Spitze des russischen Hauptstadtballetts. Der sowjetische Forscher charakterisiert sein künstlerisches Bild: „Titus hatte wie Blache keine gefestigten schöpferischen Überzeugungen, hatte keine ausgeprägte und integrale Künstlerpersönlichkeit. Er diente nicht der Kunst, sondern der Mode. Neben den niedrigsten Produktionen seiner eigenen Komposition („Die wilde Insel“, „Zwei Tanten“ usw.) kopierte er bereitwillig die Aufführungen anderer Ballettmeister, die im Westen Furore gemacht hatten“ (131, 200).

Mit Titus' Werk ist der äußerlich brillante, üppig dekorative, aber leichtgewichtige und substanzlose Inszenierungsstil verbunden, der die russische Ballettszene während der 30er und den größten Teil der 40er Jahre beherrschte. Die Musik für die Ballettaufführungen wurde entweder aus allen möglichen zufälligen Quellen ausgewählt oder von völlig unbedeutenden handwerklichen Musikern geschaffen.

Von den berühmteren russischen Komponisten wandten sich nur Aljabjew und Warlamow sporadisch dem Genre des Balletts zu. 1827 wurde auf der Moskauer Bühne ein Ballett mit Musik von Aljabjew unter dem parodistischen Titel „Die Zaubertrommel oder Die Folge

барабан, или Следствие Волшебной флейты», в 30-х годах Варламов написал, также для московского театра, музыку к балетам «Забавы султана, или Продавец невольников» (1834). и «Хитрый мальчик и людоед» (второй — совместно с А. С. Гурьяновым, 1837). Но при всем историческом интересе этих фактов и привлекательных сторонах музыки обоих композиторов названные произведения не содержали таких новаторских черт, которые могли бы оказать сколько-нибудь существенное влияние на судьбы русского балетного театра.

Балетные труппы Петербурга и Москвы располагали достаточным количеством ярких и интересных артистических индивидуальностей— среди них Е. С. Телешова, М. Д. Новицкая, Е. И. Андреянова, Т. С. Карпакова, Е. А. Санковская. Но при господствовавшей постановочной рутине они не могли проявить себя в полную силу своего дарования.

Только в 40-х годах начинает пробиваться свежая струя в области репертуара, а несколько позже и в самом понимании балетного спектакля как цельной по замыслу хореографической драмы, проникнутой единым Сквозным действием. Заметным событием в русской театральной Жизни была постановка на петербургской сцене одного из популярнейших романтических балетов «Жизель» (1842) с музыкой А. Адана— композитора, хорошо известного русской публике по его операм, шедшим в обоих столичных городах.

Решительное обновление постановочного стиля начинается с приездом известного французского балетмейстера Жюля Перро. В 1848 году он поставил в Петербурге свой балет «Эсмеральда», незадолго до этого появившийся на парижской

der Zauberflöte“ aufgeführt. In den 1830er Jahren schrieb Warlamow, ebenfalls für das Moskauer Theater, Musik für die Ballette „Die Vergnügungen des Sultans oder Der Sklavenverkäufer“ (1834) und „Der schlaue Junge und der Kannibale“ (letzteres in Zusammenarbeit mit A. S. Gurjanow, 1837). Aber trotz des historischen Interesses dieser Fakten und der attraktiven Aspekte der Musik beider Komponisten enthielten diese Werke keine innovativen Elemente, die einen bedeutenden Einfluss auf das Schicksal des russischen Ballettheaters haben könnten.

Die Balletttruppen von St. Petersburg und Moskau verfügten über eine ausreichende Anzahl von klugen und interessanten Künstlerpersönlichkeiten - unter ihnen J. S. Teleschowa, M. D. Nowitzkaja, J. I. Andrejanowa, T. S. Karpakowa, J. A. Sankowskaja. Aber unter der vorherrschenden Inszenierungsroutine konnten sie sich nicht in der vollen Kraft ihres Talents zeigen.

Erst in den 40er Jahren begann sich ein neuer Strom im Bereich des Repertoires und etwas später auch im Verständnis der Ballettaufführung als ganzheitliches choreographisches Drama mit einer einzigen übergreifenden Handlung zu entfalten. Ein bemerkenswertes Ereignis im russischen Theaterleben war die Aufführung eines der populärsten romantischen Ballette, „Giselle“ (1842), auf der St. Petersburger Bühne mit Musik von A. Adam, einem Komponisten, der dem russischen Publikum durch seine in beiden Hauptstädten aufgeführten Opern bekannt war.

Die entscheidende Erneuerung des Produktionsstils beginnt mit der Ankunft des berühmten französischen Ballettmeisters Jules Perrot. 1848 inszenierte er in St. Petersburg sein Ballett „Esmeralda“, das kurz zuvor auf der Pariser Bühne erschienen war. Die

сцене. Спектакль был обязан своим огромным успехом как популярному в России сюжету романа Гюго, уже ранее послужившему основой для драматической инсценировки и оперы Даргомыжского, так и новизне и выразительности хореографического решения. Балетная интерпретация этого сюжета оказалась наиболее долговечной, сохранившись на сцене вплоть до наших дней.

Перенеся на русскую почву принципы романтического балета 30—40-х годов, Перро в известном смысле возродил и продолжил хореографические методы Дидло на новом историческом этапе. Десятилетний отрезок времени, в течение которого он возглавлял петербургскую балетную труппу, был отмечен многими значительными и яркими художественными достижениями.

Однако вопрос о синтезе хореографического и музыкального начала еще не возникал в постановочной деятельности Перро. Его постоянным музыкальным сотрудником был итальянский композитор Ч. Пуньи³, отличавшийся феноменальной плодовитостью и легкостью письма, но не поднимавшийся над уровнем безличного ремесленничества.

³ С 1851 года состоял постоянным композитором балетной музыки при дирекции императорских театров.

Музыка многочисленных балетов Пуньи, удобная с точки зрения «дансантиности», но банальная и примитивная по фактуре, выполняла лишь чисто прикладную роль сопровождения танца. В лучшем случае его балетные партитуры, как отмечает Б. В. Асафьев, «оставались только опытами, которым не удавалось понятие балетно-музыкального концерта (подобно „концертности“ итальянских опер)

Inszenierung verdankte ihren großen Erfolg sowohl der populären russischen Handlung von Hugos Roman, die zuvor als Grundlage für eine dramatische Inszenierung und Dargomyschskis Oper gedient hatte, als auch der Neuartigkeit und Ausdruckskraft der choreografischen Lösung. Die Ballettinterpretation dieser Geschichte erwies sich als die langlebigste und hat auf der Bühne bis heute überlebt.

Indem er die Prinzipien des romantischen Balletts der 30er und 40er Jahre auf russisches Terrain übertrug, belebte Perrot gewissermaßen Didelots choreografische Methoden neu und führte sie auf einer neuen historischen Stufe fort. Die zehnjährige Periode, in der er die St. Petersburger Ballettkompanie leitete, war von vielen bedeutenden und farbenfrohen künstlerischen Errungenschaften geprägt.

Die Frage der Synthese von choreografischen und musikalischen Elementen stellte sich in Perrots Produktion jedoch noch nicht. Sein ständiger musikalischer Mitarbeiter war der italienische Komponist C. Pugn³, der sich durch eine phänomenale Fruchtbarkeit und Leichtigkeit des Schreibens auszeichnete, sich aber nicht über das Niveau eines unpersönlichen Handwerks erhob.

³ Ab 1851 war er ständiger Komponist von Ballettmusik bei der Direktion der Kaiserlichen Theater.

Die Musik der zahlreichen Ballette Pugn³, die zwar unter dem Gesichtspunkt des „Tanzens“ zweckmäßig, aber banal und primitiv in der Struktur war, erfüllte nur eine rein zweckmäßige Aufgabe, nämlich die Begleitung des Tanzes. Bestenfalls blieben seine Ballettpartituren, wie B. W. Assafjew bemerkt, „nur Experimente, die es nicht schafften, das Konzept eines ballettmusikalischen Konzerts (wie das „Konzert“ der italienischen Opern)

углубить до единства и цельности музыкально-хореографического действия соответственно устремлениям понятия музыкальной драмы» (26, 176).

Эта задача была осуществлена только во второй половине XIX века в русском классическом балете, обозначившем важнейший переломный момент в истории мирового балетного театра, но предпосылки для ее решения мы находим уже в хореографических сценах опер Глинки. «Глинка, — пишет тот же исследователь, — по-своему одухотворил „залежалые формулы“ классических „упражнений танцовщиц под скрипку“. Ритмоформулы итальянского и французского происхождения ожили под воздействием его элегантнейшего мелодического рисунка („Танцы чародейств Наины“), напоминая столь же классические ритмы и рифмы стихов Пушкина об Истоминоной... В названных выше танцах из „Руслана“ Глинка музыкой сформулировал едва ли не весь „коран“ балетной классики, ее образно-ритмические каноны. Их потом обогатили и развили своими ритмами и мелодиями Чайковский и Глазунов» (21, 136—137).

Вполне понятно, что ни классические танцы «чародейств Наины», ни тем более национально-характерные пляски в царстве Черномора⁴ не смогли получить при жизни композитора адекватного хореографического воплощения.

⁴ Симфонизированная сюита национальных танцев, органически включающаяся в развитие драматического действия, была создана Глинкой уже в польском акте «Ивана Сусанина».

zur Einheit und Ganzheit der musikalisch-choreographischen Handlung gemäß den Bestrebungen des Konzepts des Musikdramas zu vertiefen“ (26, 176).

Diese Aufgabe wurde erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im klassischen russischen Ballett verwirklicht, das den wichtigsten Wendepunkt in der Geschichte des Weltballettheaters markierte, doch finden wir die Voraussetzungen für ihre Lösung bereits in den choreographischen Szenen der Opern Glinkas. „Glinka“, schreibt derselbe Forscher, „vergeistigte auf seine Weise die „abgestandenen Formeln“ der klassischen „Übungen der Tänzer zur Geige“. Die Rhythmusformeln italienischer und französischer Herkunft erwachten unter dem Einfluss seiner elegantesten melodischen Muster („Tänze der Zauberin Naina“) zum Leben und erinnerten an die ebenso klassischen Rhythmen und Reime von Puschkins Gedichten über Istomina.... In den oben erwähnten Tänzen aus „Ruslan“ formulierte Glinka fast den gesamten „Koran“ der Ballettklassiker, ihren figurativen und rhythmischen Kanon in Musik. Sie wurden später von Tschaikowski und Glasunow mit ihren Rhythmen und Melodien bereichert und weiterentwickelt“ (21, 136-137).

Es ist durchaus verständlich, dass weder die klassischen Tänze von „Nainas Verzauberungen“ noch die eher national geprägten Tänze im Königreich Tschernomor⁴ zu Lebzeiten des Komponisten eine angemessene choreografische Umsetzung erfahren konnten.

⁴ Glinka schuf bereits im polnischen Akt von „Iwan Sussanin“ eine symphonisierte Suite von Nationaltänzen, die organisch in die Entwicklung der dramatischen Handlung eingebunden sind.

Глинка опередил в них практику современного ему балета на три-четыре десятилетия.

Исключительной популярностью вплоть до середины XIX века пользовался жанр водевиля, сформировавшийся еще на рубеже 1810—20-х годов. Любой спектакль, будь то драма, трагедия или «серьезная» опера, должен был для развлечения публики завершаться водевилем. Большинство пьес этого рода носили пустой и бессодержательный, чисто фарсовый характер, нередко представляя собой всего лишь перевод или наскоро сработанную перелицовку французского оригинала. Подобные дешевые поделки исчезали и забывались так же быстро, как и появлялись на сцене. Жалуясь на засилье водевилей в театральном репертуаре, один из московских журналов писал: «На здешней сцене водевильная саранча является непрерывно, а хорошие оперы изредка рассеивают эту тучу»⁵.

⁵ «Московский телеграф», 1829, № 24, с. 506.

Только немногие водевили 30—40-х годов представляют более значительный литературно-драматургический (но не музыкальный) интерес. В пьесах этого жанра, принадлежащих перу таких авторов, как В. А. Каратыгин, Ф. А. Кони, Д. Т. Ленский, встречаются отголоски литературной борьбы того времени, в довольно прозрачной форме обличаются и осмеиваются представители продажной реакционной прессы типа заклеянного еще Пушкиным Фиглярина (Фаддея Булгарина). Некоторые из этих пьес приближаются по содержанию к типу «физиологического очерка», получившему развитие в русле «натуральной школы». «На смену

Glinka war der zeitgenössischen Ballettpraxis drei bis vier Jahrzehnte voraus.

Außerordentlich populär war bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts das Genre des Vaudevilles, das an der Wende von 1810 zu den 20er Jahren entstand. Jedes Stück, sei es ein Drama, eine Tragödie oder eine „ernste“ Oper, das das Publikum unterhalten sollte, musste mit dem Vaudeville enden. Die meisten Stücke dieser Art waren leer und substanzlos, eine reine Farce, oft eine bloße Übersetzung oder eine hastige Neuliteration des französischen Originals. Solche billigen Basteleien verschwanden so schnell, wie sie auf der Bühne erschienen waren, und wurden vergessen. Eine der Moskauer Zeitschriften beklagte sich über die Überbevölkerung des Vaudevilles im Theaterrepertoire und schrieb: „Auf der hiesigen Bühne wimmelt es nur so von Vaudeville-Heuschrecken, und gute Opern vertreiben diese Wolke gelegentlich“⁵.

⁵ Moskauer Telegraph, 1829, Nr. 24, S. 506.

Nur einige Vaudevilles der 30-40er Jahre sind von größerem literarischen und dramaturgischen (aber nicht musikalischen) Interesse. In den Stücken dieses Genres, die von Autoren wie W. A. Karatygin, F. A. Koni, D. T. Lenski stammen, finden sich Anklänge an den literarischen Kampf jener Zeit, in dem in ziemlich durchsichtiger Form Vertreter der korrupten reaktionären Presse, wie z. B. der selbst von Puschkina stigmatisierte Figljarin (Thaddäus Bulgarin), angeprangert und lächerlich gemacht wurden. Einige dieser Stücke kommen inhaltlich dem Typus des „physiologischen Essays“ nahe, der in der „natürlichen Schule“ entwickelt wurde. „An die Stelle des edlen Vaudevilles“, schreibt A. A. Gosenpud, „tritt das bürgerliche

дворянскому водевилю, — пишет А. А. Гозенпуд, — уже в творчестве Шаховского и Писарева, отмеченном чертами известной кризисности, приходит водевиль буржуазный. Если у Писарева горожане появляются только изредка, то у Ленского, Кони и Каратыгина они становятся основными героями. Купцы, чиновники, разночинцы, актеры пестрой толпой выходят на сцену водевиля 30-х годов. Иногда мелькает и блуза мастерового. Гуще становятся жанровые краски, явственнее ощущается связь с бытом» (96, 593; см. также: 75).

Но все это касается только литературной стороны — музыка водевилей; как правило, не сочинялась заново, а набиралась из ранее поставленных пьес⁶.

⁶ В печати появлялись жалобы на повторение в водевилях одних и тех мелодий якобы по вине актеров, не желающих учить новое (см., например, «Московский телеграф», 1829, № 10, с. 272—273).

Известные русские композиторы в этой области не работали: Алябьев после 1827 года новых водевилей почти не писал, творческие же интересы Верстовского с конца 20-х годов почти всецело сосредоточиваются на опере, и если он изредка обращался к водевилю, то лишь в сотрудничестве с другими авторами, ограничиваясь сочинением отдельных номеров, а чаще всего черпая из своего старому запаса. Музыкальное значение водевиля 30—40-х годов далеко не соответствует его удельному весу в театральном репертуаре этих лет. Постепенно роль музыки в водевиле становилась все более скромной и он перерождался в непритязательную комедию фарсового типа, а место такой его разновидности, как опера-водевиль,

Vaudeville, das bereits in den Werken von Schachowski und Pissarew durch Merkmale einer gewissen Krise gekennzeichnet ist. Während bei Pissarew die Stadtbewohner nur gelegentlich auftauchen, werden sie bei Lenski, Koni und Karatygin zu den Hauptprotagonisten. Kaufleute, Beamte, Angehörige des Kleinbürgertums und Schauspieler bevölkern in bunter Menge die Bühne des Vaudevilles der 30er Jahre. Gelegentlich taucht auch die Bluse eines Handwerkers auf. Die Genremalerei wird dichter, die Verbindung zum Alltag deutlicher spürbar.

All dies betrifft jedoch nur die literarische Seite - die Vaudeville-Musik wurde in der Regel nicht neu komponiert, sondern aus früheren Stücken rekrutiert⁶.

⁶ In der Presse erschienen Klagen über die Wiederholung der gleichen Melodien im Vaudeville, die angeblich auf die Schuld der Schauspieler zurückzuführen waren, die keine neuen lernen wollten (siehe z.B. „Moskauer Telegraph“, 1829, Nr. 10, S. 272-273).

Berühmte russische Komponisten arbeiteten nicht in diesem Bereich: Aljabjew schrieb nach 1827 fast kein neues Vaudeville mehr, während sich Werstowskis schöpferische Interessen ab Ende der 20er Jahre fast ausschließlich auf die Oper konzentrierten, und wenn er sich gelegentlich dem Vaudeville zuwandte, dann nur in Zusammenarbeit mit anderen Komponisten, wobei er sich auf die Komposition einzelner Nummern beschränkte und meist aus seinem alten Fundus schöpfte. Die musikalische Bedeutung des Vaudeville in den 30-40-er Jahren entspricht bei weitem nicht seinem spezifischen Gewicht im Theaterrepertoire dieser Jahre. Allmählich wurde die Rolle der Musik im Vaudeville immer bescheidener, und er degenerierte zu einem bescheidenen

занимает легкая комическая опера французского образца, в свою очередь вытесняемая в 60-х годах опереттой.

2.

В первые годы после декабрьского восстания русский оперный театр переживал критическое состояние из-за отсутствия нового репертуара, который мог бы привлечь аудиторию, и заметно снизившегося исполнительского уровня. Столичная труппа уже в первой половине 20-х годов лишилась таких выдающихся певцов-актеров, как Е. С. Сандунова и П. В. Злов, в 1828 году из-за потери голоса вынужден был отказаться от артистической деятельности Г. Ф. Клеймовский, тогда же покинула сцену Н. С. Семенова. Из оперных артистов старшего поколения, пользовавшихся любовью публики, продолжал выступать только В. М. Самойлов, но и у него голос звучал уже не так свежо, как в пору расцвета 1800—10-х годов. Все эти потери, констатировал современный обозреватель, «охладили самых ревностных посетителей русской Эвтерпы» (277,14).

В 1828 году была переведена в Петербург итальянская оперная труппа, подвизавшаяся с начала 20-х годов в Москве. Она начала свои выступления на столичной сцене 17 января этого года «Севильским цирюльником» Россини, произведения которого занимали центральное место в ее репертуаре. Столичная русская публика впервые познакомилась с такими его операми «серьезного» жанра, как «Семирамида», «Моисей в Египте» (с измененным либретто под названием «Pietro l'Eremita» — «Петр-

farcenhaften Typus Komödie, und den Platz einer solchen Varietät als Opern-Vaudeville nimmt eine leichte komische Oper nach französischem Vorbild ein, die ihrerseits in den 60-er Jahren die Operette verdrängte.

2.

In den ersten Jahren nach dem Dekabristenaufstand befand sich das russische Operntheater in einem kritischen Zustand, da es an einem neuen, publikumswirksamen Repertoire mangelte und das Niveau der Aufführungen deutlich gesunken war. Bereits in der ersten Hälfte der 20er Jahre verlor die großstädtische Truppe so herausragende Sänger-Schauspieler wie J. S. Sandunowa und P. W. Slow, 1828 musste G. F. Kljowski seine künstlerische Tätigkeit wegen des Verlustes seiner Stimme aufgeben, gleichzeitig verließ N. S. Semjonowa die Bühne. Von der älteren Generation der Opernkünstler, die sich der Liebe des Publikums erfreuten, trat nur noch W. M. Samoilow auf, aber auch seine Stimme klang nicht mehr so frisch wie in der Blütezeit der 1800-10er Jahre. All diese Verluste, so ein zeitgenössischer Beobachter, „ließen die eifrigsten Besucher der russischen Euterpe erkalten“ (277,14).

1828 wurde die italienische Operntruppe, die seit Anfang der 20er Jahre in Moskau tätig war, nach St. Petersburg verlegt. Sie begann ihre Aufführungen auf der Bühne der Hauptstadt am 17. Januar desselben Jahres mit Rossinis „Der Barbier von Sevilla“, dessen Werke einen zentralen Platz in ihrem Repertoire einnahmen. Das russische Publikum in der Hauptstadt lernte zunächst seine Opern des „ernsten“ Genres wie „Semiramis“, „Moses in Ägypten“ (mit einem modifizierten Libretto unter dem Titel „Pietro l'Eremita“ — „Peter der

отшельник»), «Танкред». В 1830 году итальянские артисты показали моцартовского «Дон-Жуана», поставленного на русской сцене уже двумя годами раньше. Итальянская постановка получила резко критическую оценку в печати. «Недавно на здешнем итальянском театре, — писал Д. Ю. Струйский, — давали знакомого незнакомца... „Дон-Жуана“...» (273, 5). Критик указывал, в частности, на многочисленные купюры и транспонировки, совершенно исказившие это гениальное произведение.

Украшением итальянской труппы являлась Софья Шоберлехнер, дочь и ученица придворного музыканта Ф. Даль'Окка, родившаяся и выросшая в России. Среди других артистов выделялись сопрано Мелас, первый тенор Николини, бас Д. Този, перешедший впоследствии на русскую сцену⁷.

⁷ В сентябре 1830 года знаменитая немецкая певица Г. Зонтаг (в замужестве Росси) исполнила - партии Розины и Дездемоны в спектаклях итальянской оперы на сцене царскосельского придворного театра (см.: «Современник», 1843, № 11, Смесь, с. 86). В петербургских публичных спектаклях она не участвовала, отказавшись от деятельности оперной артистки.

Но в целом труппа состояла из певцов второго разряда, в большинстве своем не поднимавшихся над уровнем посредственности. Спектакли ее не пользовались успехом, и через три с небольшим года она покинула Петербург.

Между тем в русской опере наметились положительные сдвиги и она стала успешно конкурировать с итальянской. Внимание общественности привлекла

Einsiedler“) und „Tancredi“ kennen. 1830 zeigten italienische Künstler Mozarts „Don Giovanni“, der zwei Jahre zuvor auf der russischen Bühne inszeniert worden war. Die italienische Inszenierung stieß in der Presse auf scharfe Kritik. „Kürzlich gab im hiesigen italienischen Theater“ - schrieb D. J. Strujski – „ein bekannter Fremder ... „Don Giovanni“ ...“ (273, 5). Der Kritiker wies vor allem auf die zahlreichen Kürzungen und Umstellungen hin, die dieses brillante Werk völlig entstellten.

Das Juwel der italienischen Truppe war Sophia Schoberlechner, Tochter und Schülerin des Hofmusikers F. Dal-Occa, die in Russland geboren und aufgewachsen war. Unter den anderen Künstlern ragten die Sopranistin Melas, der erste Tenor Nicolini und der Bass D. Tosi, der später auf die russische Bühne wechselte⁷, heraus.

⁷ Im September 1830 trat die berühmte deutsche Sängerin G. Sonntag (verheiratet mit Rossi) in den Rollen der Rosina und der Desdemona in Aufführungen italienischer Opern auf der Bühne des Hoftheaters von Zarskoje Selo auf (siehe: „Der Zeitgenosse“, 1843, Nr. 11, Verschiedenes, S. 86). An den öffentlichen Aufführungen in St. Petersburg nahm sie nicht mehr teil, da sie ihre Tätigkeit als Opernkünstlerin aufgegeben hatte.

Doch im Großen und Ganzen bestand die Truppe aus zweitklassigen Sängern, von denen die meisten nicht über das Niveau des Mittelmaßes hinaus kamen. Die Produktionen waren kein Erfolg, und nach mehr als drei Jahren verließ das Ensemble St. Petersburg.

In der Zwischenzeit hatte sich die russische Oper positiv entwickelt und konkurrierte erfolgreich mit der italienischen Oper. Die öffentliche Aufmerksamkeit wurde durch die

постановка россиниевского «Моисея» в новой парижской редакции, получившей название «Осада Коринфа». В прессе отмечалось, что опера «шла необычайно согласно»⁸, из участников спектакля особенную похвалу заслужили В. М. Самойлов и юная начинающая певица Биркина.

⁸ «Московский вестник», 1830, № 5, с. 101.

В начале 30-х годов состав русской оперной труппы значительно обновляется, в нее вливаются свежие молодые силы, среди которых были высокоодаренные артисты выдающегося масштаба. Это способствовало повышению ее престижа в глазах публики и позволило осуществить ряд новых интересных постановок.

10 октября 1830 года на петербургской сцене дебютировал О. А. Петров, исполнивший партию Зарастро в «Волшебной флейте». Несмотря на недостаточную сценическую опытность, он сразу обратил на себя общее внимание прекрасным голосом, благородством и осмысленностью игры⁹.

⁹ См.: «Северная пчела», 1830, 21 октября.

Через несколько месяцев Петров с не меньшим успехом выступил в «Севильском цирюльнике» в партии Фигаро, утвердив за собой репутацию талантливого многообещающего певца и актера.

Молодой артист, вышедший из низов общества, уже с середины 20-х годов выступал на провинциальных сценах Украины и южнорусских городов как в драматических пьесах, так и в небольших операх полуводевильного типа (см.: 139, 4—10). Несомненное значение имели для него встречи с М. С. Щепкиным сначала в Харькове, а

Inszenierung von Rossinis „Moses“ in einer neuen Pariser Fassung mit dem Titel „Die Belagerung von Korinth“ erregt. Die Presse stellte fest, dass die Oper „ungewöhnlich gut verlief“⁸, von den Teilnehmern der Aufführung verdienten W. M. Samoïlow und die junge Nachwuchssängerin Birkina besonderes Lob.

⁸ „Moskauer Westnik“, 1830, Nr. 5, S. 101.

Zu Beginn der 30er Jahre wurde das russische Opernhaus mit neuen jungen Kräften, darunter hochbegabten Künstlern von herausragendem Format, erheblich erneuert. Dies trug dazu bei, das Ansehen der Oper in den Augen des Publikums zu steigern, und ermöglichte die Realisierung einer Reihe neuer und interessanter Produktionen.

Am 10. Oktober 1830 debütierte auf der St. Petersburger Bühne O. A. Petrow, der die Rolle des Zarastro aus der „Zauberflöte“ spielte. Trotz mangelnder Bühnenerfahrung zog er sofort allgemeine Aufmerksamkeit auf sich durch seine wunderbare Stimme, Noblesse und die durchdachte Darstellung⁹.

⁹ Siehe „Die Nordbiene“, 1830, 21. Oktober.

Einige Monate später trat Petrow mit nicht weniger Erfolg in „Der Barbier von Sevilla“ in der Rolle des Figaro auf und begründete seinen Ruf als talentierter, vielversprechender Sänger und Schauspieler.

Der junge Künstler, der aus den unteren Schichten der Gesellschaft stammte, war bereits seit Mitte der 20er Jahre auf Provinzbühnen in der Ukraine und in südrussischen Städten aufgetreten, sowohl in dramatischen Stücken als auch in kleinen Opern vom Typus des Halbvaudevilles (siehe: 139, 4-10). Von unbestrittener Bedeutung für

затем в Москве, где Петров задержался на некоторое время по пути в Петербург. Впоследствии он сам говорил о том, сколь многим был обязан великому артисту в своем художественном развитии (см.: 205). Приобретенные в юности навыки выступлений на сцене и любительского музицирования до известной степени возмещали отсутствие у Петрова систематического вокального и актерского образования. В Петербурге он сумел под руководством опытных педагогов очень быстро отшлифовать свое дарование и занять ведущее место в басовом репертуаре.

За три-четыре года Петровым было исполнено на столичной сцене более десяти самых разнохарактерных партий в русских и зарубежных операх. Некоторые из них имели для него лишь эпизодическое, проходное значение, да и сами произведения, в которых приходилось выступать артисту; оказывались часто недолговечными и вскоре исчезали с афиши. Но были и роли, предоставлявшие ему возможность создать сильный, впечатляющий драматический образ. Такова партия Бертрама в опере Мейербера «Роберт-Дьявол», поставленной в Петербурге в 1834 году.

Эта первая большая романтическая опера, появившаяся на русской сцене, несмотря на отдельные критические отклики, была восторженно принята широкой публикой и долгое время оставалась одним из любимейших произведений оперного репертуара. Участвовавший в премьере 1834 года Петров был неизменным исполнителем партии Бертрама на протяжении двенадцати лет и затем неоднократно обращался к ней до конца своей необычайно длительной артистической деятельности.

ihn waren die Begegnungen mit M. S. Schtschepkin, zunächst in Charkow und dann in Moskau, wo Petrow auf seinem Weg nach St. Petersburg einige Zeit verweilte. Später sagte er selbst, wie viel er dem großen Künstler in seiner künstlerischen Entwicklung zu verdanken hatte (siehe: 205). Die in seiner Jugend erworbenen Fähigkeiten der Bühnenaufführung und des Amateurmusizierens kompensierten bis zu einem gewissen Grad Petrows Mangel an systematischer Gesangs- und Schauspielausbildung. In St. Petersburg konnte er unter der Anleitung erfahrener Lehrer sein Talent sehr schnell verfeinern und einen führenden Platz im Bassrepertoire einnehmen.

Drei oder vier Jahre lang spielte Petrow auf den Bühnen der Hauptstadt mehr als zehn der unterschiedlichsten Rollen in russischen und ausländischen Opern. Einige davon hatten für ihn nur episodische, flüchtige Bedeutung, und die Werke, in denen der Künstler auftrat, waren oft nur von kurzer Dauer und verschwanden bald von den Spielplänen. Aber es gab auch Rollen, die ihm die Möglichkeit gaben, ein starkes, eindrucksvolles dramatisches Bild zu schaffen. Dies ist die Rolle des Bertram in Meyerbeers Oper „Robert der Teufel“, die 1834 in St. Petersburg aufgeführt wurde.

Diese erste große romantische Oper auf der russischen Bühne wurde trotz einiger kritischer Reaktionen vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen und blieb lange Zeit eines der beliebtesten Werke des Opernrepertoires. Petrow, der an der Uraufführung 1834 mitwirkte, war zwölf Jahre lang ein ständiger Darsteller der Rolle des Bertram und wandte sich ihr dann bis zum Ende seiner ungewöhnlich langen künstlerischen Laufbahn immer wieder zu.

Белинский, увидев его в этой роли, писал В. П. Боткину: «Петров (Бертрам) великий актер, он сыграл передо мной роль свою, как гениальный актер» (38, 445). Спустя почти четверть века после первой петербургской постановки «Роберта», когда артисту перевалило уже за пятьдесят, Серов признавал, что он «был в этой роли точно такой же, как 20 лет назад, то есть превосходен». «В Петербурге, — замечает критик, — много перебывало Бертрамов (Ферзинг, Тамбурины, Формез, некий Гюрти и Дидо), наш Бертрам, скажем с гордостью, без сравнения лучше всех чужих. Кому удалось слышать в Париже Левассера (для которого эта роль написана), сознаются, что Петров лучше и Левассера...» (247, 813).

Особая впечатляющая сила исполнения Петрова заключалась в том, что в трактовку мрачного демонического образа, созданного романтической фантазией либреттиста и композитора, он внес живые человеческие черты. Его Бертрам сложен и противоречив— это не только злой дух, принявший обличье средневекового рыцаря: хотя он и толкает собственного сына на гибельный путь, ему не чуждо чувство отеческой любви.

Именно в этой партии Петров впервые раскрылся как крупнейший оперный артист реалистического склада, способный подниматься до трагических высот. В создаваемых им образах все до мелочей было продумано и внутренне оправдано. Так, например, Брюллов поражался необычайному искусству, с которым он наносил грим на свое лицо, делая его порой совершенно неузнаваемым.

Постоянной партнершей Петрова являлась А. Я. Воробьева¹⁰, дебютировавшая в «Сороке-воровке» Россини 19 ноября 1833 года, когда ей было всего шестнадцать лет.

Belinski, als er ihn in dieser Rolle sah, schrieb an W. P. Botkin: „Petrow (Bertram) ist ein großartiger Schauspieler, er spielte seine Rolle vor mir wie ein genialer Künstler“ (38, 445). Fast ein Vierteljahrhundert nach der ersten Aufführung von „Robert“ in St. Petersburg, als der Künstler bereits über fünfzig war, gestand Serow, dass er „in dieser Rolle genauso war wie vor 20 Jahren, das heißt, hervorragend“. „In Petersburg“, bemerkt der Kritiker, „gab es viele Bertrams (Versing, Tamburini, Formes, ein gewisser Gjurti und Dido), unser Bertram, sagen wir mit Stolz, ist ohne Vergleich besser als alle anderen. Diejenigen, die in Paris Lévasseur (für den diese Rolle geschrieben wurde) hören konnten, gestehen, dass Petrow besser ist als Lévasseur...“ (247, 813).

Petrows Leistung war besonders beeindruckend, da er dem düsteren dämonischen Bild, das die romantische Fantasie des Librettisten und Komponisten geschaffen hat, lebendige menschliche Züge verlieh. Sein Bertram ist vielschichtig und widersprüchlich - er ist nicht nur ein böser Geist, der die Gestalt eines mittelalterlichen Ritters angenommen hat: obwohl er seinen eigenen Sohn ins Verderben stößt, ist ihm das Gefühl der väterlichen Liebe nicht fremd.

In dieser Rolle zeigte sich Petrow zum ersten Mal als großer realistischer Opernkünstler, der zu tragischen Höhenflügen fähig ist. In den von ihm geschaffenen Bildern war alles bis ins kleinste Detail durchdacht und innerlich gerechtfertigt. So staunte Brjullow zum Beispiel über die außergewöhnliche Kunst, mit der er sein Gesicht schminkte, so dass es manchmal völlig unkenntlich war.

Petrows regelmäßige Partnerin war A. J. Worobjowa¹⁰, die am 19. November 1833 im Alter von nur sechzehn Jahren ihr Debüt in Rossinis „Die diebische Elster“ gab.

¹⁰ Выйдя замуж за О. А. Петрова, она приняла его фамилию, под которой и выступала с 1837 года.

В этой опере она исполнила маленькую роль Пиппо, но уже в ближайшие годы заняла одно из ведущих мест на петербургской оперной сцене. Обладательница красивого, глубокого, бархатистого по тембру, контральто, Воробьева «подкупала удивительной искренностью, правдивостью выражения, способностью проникнуть во внутренний строй переживаний своих героев, одухотворить каждую исполняемую роль.

Дарование артистки с большой силой раскрылось в партии молодого отважного воителя Арзаче из оперы Россини «Семирамида», поставленной на русской сцене в начале 1836 года. В спектакле участвовал также О. А. Петров, но все присутствовавшие на премьере отмечали прежде всего огромное впечатление от игры и пения Воробьевой, создавшей необычайно яркий и законченный вокально-сценический образ. Пресса была единодушна в восторженной оценке ее исполнения (см.: 97, 90—92).

В одно время с Петровой начинала свою артистическую деятельность М. М. Степанова, певица хотя и не столь выдающаяся, но в течение ряда лет успешно выносившая на себе весь сопрановый репертуар в русских оперных постановках. «Две такие певицы, как г-жа Петрова-старшая [А. Я. Воробьева-Петрова] и Степанова, — писал Одоевский, — в состоянии поддержать со славою самые трудные вокальные партии» (197, 202). Основным исполнителем теноровых партий на петербургской сцене после смерти Самойлова стал А. И. Леонов. Не обладая выдающимися вокальными данными, он сумел благодаря своей природной музыкальности и культуре добиться

¹⁰ Nach ihrer Heirat mit O. A. Petrow nahm sie seinen Nachnamen an, unter dem sie ab 1837 auftrat.

In dieser Oper spielte sie die kleine Rolle des Pippo, nahm aber in den folgenden Jahren einen der führenden Plätze auf der St. Petersburger Opernbühne ein. Worobjowa besaß eine schöne, tiefe, samtig timbrierte Altstimme und bestach durch eine erstaunliche Aufrichtigkeit, Wahrhaftigkeit des Ausdrucks, die Fähigkeit, in die innere Struktur der Erfahrungen ihrer Figuren einzudringen und jede Rolle zu vergeistigen.

Das Talent der Künstlerin zeigte sich mit großer Kraft in der Rolle des jungen tapferen Kriegers Arsace aus Rossinis Oper „Semiramis“, die Anfang 1836 auf der russischen Bühne aufgeführt wurde. An der Aufführung war auch O. A. Petrow beteiligt, aber alle Anwesenden der Premiere vermerkten vor allem einen großen Eindruck von der spielenden und singenden Worobjowa, die ein ungewöhnlich helles und vollständiges Stimm- und Bühnenbild schuf. Die Presse beurteilte ihre Leistung einhellig mit Begeisterung (siehe: 97, 90-92).

Zur gleichen Zeit wie Petrowa begann auch M. M. Stepanowa ihre künstlerische Tätigkeit, eine Sängerin, die zwar nicht so herausragend war, aber einige Jahre lang erfolgreich das gesamte Sopranrepertoire in russischen Opernproduktionen sang. „Zwei solche Sängerinnen wie Frau Petrowa Senior [A. J. Worobjowa-Petrowa] und Stepanowa“, schrieb Odojewski, „sind in der Lage, die schwierigsten Gesangspartien mit Ruhm zu erfüllen“ (197, 202). Der Hauptinterpret von Tenorpartien auf der St. Petersburger Bühne war nach Samoilows Tod A. I. Leonow. Obwohl er keine herausragenden stimmlichen Eigenschaften besaß, konnte er dank seiner natürlichen Musikalität und Kultur

значительных артистических достижений. В связи с первой постановкой «Руслана и Людмилы» в 1842 году, где Леонов исполнил партию Финна, Одоевский отмечал: «Г. Леонов сделал в последнее время невероятные успехи и в голосе и в искусстве: публика наконец очень полюбила его, и он совершенно заслуживает этого отличия своим прекрасным талантом» (197, 203).

Во главе оперной труппы до конца 30-х годов оставался маститый Кавос, если и не вносящий в свою работу творческой искорки, то достигавший хорошего ансамбля и корректности исполнения. Его высокий профессионализм и огромный опыт создали ему заслуженный авторитет педагога и руководителя.

Большое значение в опере и особенно балете придавалось зрелищной стороне. В области декорационного оформления господствовало стремление к романтической живописности, богатству и яркости красок, но «золотая пора» романтизма в театральной живописи уже миновала и поэтическое богатство воображения, смелый полет фантазии часто подменялись внешним блеском и великолепием. «...Наиболее передовые идеи романтического искусства, воплотившиеся в станковой живописи второй трети XIX века, — констатирует советский исследователь, — не отразились в театральной декорации того времени... В 30—40-е годы театральная декорация не дала столь высоких образцов, какие были созданы в предшествующий период, когда на русской сцене служили Гонзага и Каноппи» (102, 380).

С 1834 года театральным художником и главным машинистом петербургской сцены являлся А. А.

bedeutende künstlerische Leistungen erbringen. Im Zusammenhang mit der ersten Inszenierung von „Ruslan und Ljudmila“ im Jahr 1842, in der Leonow die Rolle des Finn verkörperte, bemerkte Odojewski: „G. Leonow hat in letzter Zeit enorme Fortschritte in der Stimme und in der Kunst gemacht: das Publikum ist endlich sehr angetan von ihm, und er verdient diese Auszeichnung mit seinem wunderbaren Talent absolut“ (197, 203).

Der ehrwürdige Cavos blieb bis Ende der 30er Jahre an der Spitze des Opernhauses. Wenn er auch keinen kreativen Funken in seine Arbeit einbrachte, so erreichte er doch ein gutes Ensemble und die Korrektheit der Aufführung. Seine hohe Professionalität und große Erfahrung brachten ihm einen wohlverdienten Ruf als Lehrer und Führer ein.

In der Oper und insbesondere im Ballett wurde dem Spektakulären große Bedeutung beigemessen. Im Bereich der Dekoration dominierte der Wunsch nach romantischer Pittoreske, Reichtum und Helligkeit der Farben, aber das „goldene Zeitalter“ der Romantik in der Theatermalerei ist bereits vorbei und poetische Reichtum der Phantasie, gewagte Flug der Phantasie oft durch externe Glanz und Pracht ersetzt. „... Die fortschrittlichsten Ideen der romantischen Kunst, die in der Staffeleimalerei des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts verkörpert wurden“, - stellt der sowjetische Forscher fest – „spiegeln sich nicht in der Theaterausstattung jener Zeit wider In den 30-40-er Jahren gab es in der Theaterdekoration keine so hohen Beispiele, wie sie in der vorangegangenen Periode geschaffen wurden, als die russische Bühne Gonzaga und Kanoppi diente“ (102, 380).

Seit 1834 war A. A. Roller, der bereits in seinem Heimatland Deutschland und in einigen anderen westeuropäischen

Роллер, уже завоевавший известность у себя на родине, в Германии, и некоторых других странах Западной Европы. При несомненном колористическом мастерстве и изобретательности в создании всякого рода феерических эффектов искусство Роллера было эклектичным и порой носило печать академической рассудочности. По мере роста и утверждения реалистических начал в русской художественной культуре оно все больше обнаруживало свои слабые стороны. «С 50-х годов, — пишет тот же исследователь, — романтическое направление в русской театрально-декорационной живописи оказалось исчерпанным, однако Роллер и в этот период продолжал возводить на сцене громоздкие эклектические сооружения, расцвеченные яркими красками экзотического пейзажа. Художник оставался в плену романтического метода, превратившегося к этому времени в мертвую рутину» (102, 387).

Работавшие одновременно с Роллером русские и иностранные театральные художники следовали по тому же пути, но только с меньшим размахом.

3.

Положение оперного театра в Москве в конце 20-х и первой половине 30-х годов существенно отличалось от того, в котором находилась петербургская русская опера в это же самое время. Правда, уже в начале указанного периода на московской сцене выдвигаются талантливые артисты, с успехом выступавшие в оперном репертуаре. На эти годы падает расцвет артистической деятельности П. А. Булахова, которого Ф. А. Кони считал «одним из лучших певцов в России»,

Ländern berühmt geworden war, Theaterdesigner und Chefmechaniker der St. Petersburger Bühne. Mit unbestrittenem koloristischem Geschick und Einfallsreichtum bei der Schaffung aller Arten von Extravaganzeffekten war Rollers Kunst eklektisch und trug manchmal den Stempel akademischer Vernunft. In dem Maße, in dem sich der Realismus in der russischen Kunstkultur ausbreitete und durchsetzte, offenbarte er zunehmend seine Schwächen. „Seit den 50er Jahren“, schreibt derselbe Forscher, „war die romantische Richtung in der russischen Theater- und Dekorationsmalerei erschöpft, aber Roller errichtete in dieser Zeit weiterhin auf der Bühne sperrige eklektische Strukturen, die mit den leuchtenden Farben exotischer Landschaften koloriert waren. Der Künstler blieb ein Gefangener der romantischen Methode, die zu diesem Zeitpunkt bereits zu einer toten Routine geworden war“ (102, 387).

Die gleichzeitige Arbeit mit russischen und ausländischen Theatermachern folgte demselben Weg, nur in geringerem Umfang.

3.

Die Situation des Moskauer Operntheaters Ende der 20er und in der ersten Hälfte der 30er Jahre unterschied sich erheblich von der Situation der russischen Oper in St. Petersburg zur gleichen Zeit. Zwar wurden bereits zu Beginn dieser Periode talentierte Künstler auf die Moskauer Bühne berufen, die erfolgreich im Opernrepertoire auftraten. In diese Jahre fällt die Blütezeit der künstlerischen Tätigkeit von P. A. Bulachow, den F. A. Koni als „einen der besten Sänger Russlands“ bezeichnete,

в 1827 году дебютировал как оперный певец А. О. Бантышев, занявший после ухода со сцены Булахова (1832) место первого московского тенора. При открытии Большого театра в 1825 году дебютировал Н. В. Лавров, исполнивший партию Аполлона в прологе «Торжество муз». Цитированный критик, отмечая «необыкновенную сладость и чистоту» его певучего мягкого баса, особенное внимание обращал на благодарную внешность и драматический талант Лаврова, «которые не всегда встречаются у оперных певцов» (126, 79). Среди женщин «звездой» московской сцены была Н. В. Репина. Разносторонне одаренная актриса, обладавшая большим сценическим обаянием, она с одинаковым успехом выступала как в драматических, так и в оперных и водевильных ролях.

При всем этом возможности московского театра были по сравнению со столичной сценой гораздо более скромными и ограниченными. В глазах театральной дирекции он имел второстепенное значение, и средства, отпускавшиеся ему, часто оказывались недостаточными, что сказывалось и на репертуаре, и на общем уровне постановок. Некоторые из опер, с большим успехом шедших на петербургской сцене, не могли быть поставлены в Москве, так как для этого не хватало ни материальных, ни исполнительских ресурсов.

Наконец, приходилось считаться и со вкусами публики, определявшимися особым укладом московской жизни, который в то время заметно отличался от петербургского, о чем писал Пушкин еще в 30-х годах (см.: 217, 184—189). Десятилетием позже Белинский развил и углубил некоторые из его мыслей в очерке под названием «Петербург и Москва». Отмечая роль Москвы и, в частности, ее

1827 debütierte als Opernsänger A. O. Bantyschew, der nach seinem Abschied von der Bühne Bulachow (1832) den Platz des ersten Moskauer Tenors einnahm. Bei der Eröffnung des Bolschoi-Theaters 1825 debütierte N. W. Lawrow mit der Rolle des Apollo im Prolog von "Der Triumph der Musen". Der zitierte Kritiker, der die „außerordentliche Süße und Reinheit“ seines gesungenen weichen Basses bemerkte, schenkte Lawrows dankbarem Auftreten und dramatischem Talent besondere Aufmerksamkeit, „die nicht immer bei Opernsängern zu finden sind“ (126, 79). Unter den Frauen war der „Star“ der Moskauer Bühne N. W. Repina. Sie war eine vielseitige Schauspielerin mit großem Bühnencharme, die mit gleichem Erfolg sowohl in dramatischen als auch in Opern- und Vaudeville-Rollen auftrat.

Gleichzeitig waren die Möglichkeiten des Moskauer Theaters im Vergleich zu den Bühnen der Hauptstadt viel bescheidener und begrenzter. In den Augen der Theaterleitung war es von untergeordneter Bedeutung, und die ihm zugewiesenen Mittel waren oft unzureichend, was sich sowohl auf das Repertoire als auch auf das allgemeine Niveau der Produktionen auswirkte. Einige Opern, die in St. Petersburg sehr erfolgreich waren, konnten in Moskau nicht aufgeführt werden, weil die materiellen und darstellerischen Mittel nicht ausreichten.

Schließlich war es notwendig, den Geschmack des Publikums zu berücksichtigen, der durch die besondere Lebensweise in Moskau bestimmt wurde, die sich damals deutlich von der in St. Petersburg unterschied, wie Puschkin in den 30er Jahren schrieb (siehe: 217, 184-189). Ein Jahrzehnt später entwickelte und vertiefte Belinski einige seiner Gedanken in einem Essay mit dem Titel „Petersburg und Moskau“. Er verweist

университета в развитии просвещения и пропаганде новых передовых идей, он вместе с тем называет ее «городом патриархальной семейственности» со своим специфическим консерватизмом и приверженностью к старым традициям: «Несмотря на видимую падкость Москвы до новых мнений, или, пожалуй, до новых идей, — она, моя матушка, до сих пор живет по-старому и не тужит... идеи у нее сами по себе, а жизнь сама по себе. Ясно, что в ней есть свое собственное консервативное начало, которое только уступает, и то понемногу и медленно, новизне, а не подчиняется ей» (37, 412).

Этим «консервативным началом» можно объяснить живучесть на московской сцене старых образцов «волшебной» оперы, лишь изредка появлявшихся на петербургской театральной афише¹¹.

¹¹ Возобновление «Ильи-богатыря» Кавоса в Петербурге в 1831 году прошло незаметно и не вызвало никаких откликов в печати.

Управляющий московскими театрами Ф. Ф. Кокошкин писал в 1828 году министру двора в связи с постановкой «Ильи-богатыря»: «Постановление сей оперы тем более необходимо, что выписываемая из Парижа французская труппа прибудет сюда в скором времени и отвлечет большую часть здешней лучшей публики. Следовательно, только великолепные спектакли, действующие на все классы зрителей, могут поддержать сборы русского театра» (цит. по: 306, 122)¹².

¹² «Илья-богатырь» был поставлен 13 января 1829 года, полугодом ранее возобновлена первая часть «Русалки».

auf die Rolle Moskaus und insbesondere seiner Universität bei der Entwicklung der Aufklärung und der Propagierung neuer, fortschrittlicher Ideen, bezeichnet sie aber gleichzeitig als „Stadt des patriarchalischen Familienlebens“ mit ihrem spezifischen Konservatismus und dem Festhalten an alten Traditionen: „Trotz des offensichtlichen Appetits Moskaus auf neue Meinungen, oder vielleicht auf neue Ideen, lebt sie, meine Mutter, immer noch auf die alte Art und Weise und macht sich nicht verrückt.... ihre Ideen sind ihre eigenen, und ihr Leben ist ihr eigenes. Es ist klar, dass sie ihren eigenen konservativen Ansatz hat, der nur nach und nach und langsam der Neuheit nachgibt und sich ihr nicht unterwirft“ (37, 412).

Dieser „konservative Ansatz“ kann das Fortbestehen alter „magischer“ Opern auf der Moskauer Bühne erklären, die auf den Spielplänen der Petersburger Theater nur selten zu finden waren¹¹.

¹¹ Die Wiederaufnahme von Cavos' „Ilja der Recke“ 1831 in St. Petersburg blieb unbemerkt und löste keine Reaktion in der Presse aus.

Der Intendant der Moskauer Theater F. F. Kokoschkin schrieb 1828 an den Hofminister im Zusammenhang mit der Aufführung von „Ilja der Recke“: „Die Aufführung dieser Oper ist um so notwendiger, als die französische Truppe, die aus Paris kommt, bald hier eintreffen wird und den größten Teil des besten Publikums hier ablenken wird. Infolgedessen können nur prächtige Aufführungen, die auf alle Klassen von Zuschauern wirken, die Gebühren des russischen Theaters tragen“ (zitiert in: 306, 122)¹².

¹² „Ilja der Recke“ wurde am 13. Januar 1829 aufgeführt, nachdem der erste Teil von „Rusalka“ ein halbes Jahr zuvor wiederaufgenommen worden war.

С конца 20-х годов в жизни московского театра наступает пора, которую можно назвать «эпохой Верстовского». В 1825 году А. Н. Верстовский был назначен на должность управляющего музыкой, в 1830 — инспектора репертуара московских императорских театров. В его руках фактически было сосредоточено все художественное руководство, он не только определял репертуарную политику, но занимался разучиванием, новых партий с артистами, иногда брал на себя функции режиссера-постановщика.

На развитие оперного театра в Москве Верстовский оказал значительное влияние и как талантливый композитор, тяготевший в своем творчестве преимущественно к музыкально-театральным жанрам. Наибольшее историческое значение имели три его оперы, поставленные До середины 30-х годов: «Пан Твардовский» (1828), «Вадим» (1832) и «Аскольдова могила» (1835). Соединяя яркую зрелищность, декоративность, занимательность действия, присущие «волшебной» опере начала века, с романтической таинственностью образов и свежей, выразительной музыкой, насыщенной интонациями городского песенного быта, они пришлись по вкусу самым широким кругам публики и заняли прочное место в репертуаре.

Медленнее, чем в Петербурге, но постепенно расширялся и зарубежный репертуар московской оперы. Вслед за столичной сценой в 1831 году была поставлена «Осада Коринфа». «Молва» с удовлетворением писала: «Наконец мы дождались этой знаменитой оперы великого Россини» — и похвалила исполнителей (Булахов, Бантышев, Лавров, местная примадонна Петрова), сопроводив, однако, свою оценку характерной оговоркой: «...скажем откровенно,

Ab Ende der 20er Jahre beginnt im Leben des Moskauer Theaters eine Zeit, die als „Werstowski-Ära“ bezeichnet werden kann. 1825 wurde A. N. Werstowski zum Leiter der Musikabteilung ernannt, 1830 zum Inspektor des Repertoires der Moskauer Kaiserlichen Theater. In seinen Händen konzentrierte sich die gesamte künstlerische Leitung, er bestimmte nicht nur die Repertoirepolitik, sondern lernte mit den Künstlern neue Rollen ein und übernahm manchmal auch die Funktion des Regisseurs.

Als begabter Komponist, der sich in seinem Schaffen vor allem dem Musiktheater zuwandte, hatte Werstowski auch einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung des Moskauer Operntheaters. Von größter historischer Bedeutung waren seine drei Opern, die vor Mitte der 30er Jahre aufgeführt wurden: „Pan Twardowski“ (1828), „Wadim“ (1832) und „Askolds Grab“ (1835). Durch die Verbindung des lebendigen Schauspiels, der Dekoration und der unterhaltsamen Handlung der „magischen“ Oper vom Anfang des Jahrhunderts mit dem romantischen Mysterium der Bilder und der frischen, ausdrucksstarken Musik, die von den Intonationen des städtischen Liedlebens durchdrungen ist, fanden sie großen Anklang beim Publikum und nahmen einen festen Platz im Repertoire ein.

Das ausländische Repertoire der Moskauer Oper entwickelte sich langsamer als in St. Petersburg, aber allmählich. Auf der Bühne der Hauptstadt wurde 1831 „Die Belagerung von Korinth“ inszeniert. „Das Gerücht“ schrieb mit Genugtuung: „Endlich haben wir auf diese berühmte Oper des großen Rossini gewartet“ - und lobte die Darsteller (Bulachow, Bantyschew, Lawrow, die lokale Primadonna Petrowa), begleitete seine Einschätzung jedoch mit einem charakteristischen Vorbehalt: „...sagen wir offen, dass der

бесперывное пение и протяженные речитативы, которыми артисты наши не вполне владеют, тяжелы еще для нашего непривычного слуха, и потому вся опера казалась многим длиною и утомительною»¹³.

¹³ «Молва», 1831, № 20, с. 6—7.

Другой значительной премьерой того же года явилась опера Маршнера «Вампир». На этот раз рецензент выделил исполнителя главной партии Лаврова и Репину, одновременно посетовав на «скудость средств нашей сцены», не позволившей показать трудную для постановки оперу в должном виде. Оценка самого произведения была сдержанной: отметив, что это всего лишь «вариация на один мотив с „Фрейшютцем“», автор отзыва отдавал безусловное предпочтение последнему¹⁴.

¹⁴ «Молва», 1831, № 49, с. 362—363. В связи с очередным возобновлением «Фрейшютца» в том же листке отмечалось: «Бессмертная музыка г. Вебера не стареет» («Молва», 1832, № 78, с. 311).

В следующем году, впервые в России, была поставлена «Лодоиска» Керубини¹⁵, которую печать оценила гораздо выше одноименной оперы Крейцера, хорошо известной русским зрителям уже с начала века.

¹⁵ Москва в данном случае опередила Петербург, где опера Керубини была поставлена лишь двумя годами позже (см.: «Северная пчела», 1835, 29 августа).

Вызвала полемику «Цампа» Герольда (преьера 3 ноября 1833 года), в которой один из рецензентов увидел только «нелепое подражание „Дон-

ununterbrochene Gesang und die langen Rezitative, die unsere Künstler nicht ganz beherrschen, für unser ungewohntes Ohr schwierig sind, und deshalb erschien die ganze Oper vielen lang und ermüdend»¹³.

¹³ „Das Gerücht“, 1831, Nr. 20, S. 6-7.

Eine weitere wichtige Premiere im selben Jahr war Marschners Oper „Der Vampir“. Diesmal hob der Rezensent Lawrow und Repina hervor, die die Titelrolle spielten, und beklagte gleichzeitig die „Knappheit der Mittel unserer Bühne“, die es nicht erlaubte, die für die Aufführung schwierige Oper in ihrer richtigen Form zu zeigen. Die Bewertung des Werks selbst fiel zurückhaltend aus: mit der Bemerkung, es handele sich lediglich um eine Variation desselben Motivs wie beim „Freischütz“, gab der Rezensent Letzterem den Vorzug¹⁴.

¹⁴ „Das Gerücht“, 1831, Nr. 49, S. 362-363. Im Zusammenhang mit der nächsten Wiederaufnahme des „Freischütz“ vermerkte dasselbe Blatt: „Die unsterbliche Musik von Herrn Weber altert nicht“ („Das Gerücht“, 1832, Nr. 78, S. 311).

Im darauffolgenden Jahr wurde zum ersten Mal in Russland Cherubinis „Lodoiska“¹⁵ aufgeführt, die von der Presse viel höher bewertet wurde als Kreutzers gleichnamige Oper, die dem russischen Publikum seit Anfang des Jahrhunderts gut bekannt war.

¹⁵ In diesem Fall war Moskau der Stadt St. Petersburg voraus, wo Cherubinis Oper erst zwei Jahre später aufgeführt wurde (siehe: „Die Nordbiene“, 1835, 29. August).

Hérolds „Zampa“ (Uraufführung am 3. November 1833), in der ein Rezensent nur „eine lächerliche Nachahmung von Don Giovanni“ sah, war zwar umstritten,

Жуану“», но у публики спектакль имел успех благодаря занимательному сюжету с романтическим налетом и доступной мелодичной музыке.

С 1830 года в Москве выступала немецкая труппа, показавшая наряду с шедшим одновременно и на русской сцене «Фрейшютцем» моцартовского «Дон-Жуана» и «Сильвану» Вебера. Последняя из этих опер несколько позже шла и в русском театре.

Но все эти новинки не вытесняют со сцены полюбившихся московской публике старых добрых знакомцев: в 1832 году вновь появляется четвертая часть «Русалки», а в начале следующего года — «Казак-стихотворец». Особый интерес спектаклю придавало на этот раз участие Щепкина. «Обстановка сей старой, избитой пьесы новыми лицами (исполнителями. — Ю. К.), — читаем в одном из отзывов, — с соблюдением верности в костюмах и других местных чертах малороссийского быта доставила лучшей части публики удовольствие, за которое она вполне признательна г. Щепкину. Будучи сам сыном Украины, Щепкин в роли Грицко очаровал истинною игрою, запечатленной строжайшей верностью в costume, наречии и всех ухватках»¹⁶.

¹⁶ «Молва», 1833, № 15, с. 52.

Великий артист и впоследствии неоднократно выступал в небольших комических операх песенного типа на сюжеты из украинской жизни.

4.

27 ноября 1836 года к открытию петербургского Большого театра после частичной реконструкции была

doch die Aufführung wurde dank der unterhaltsamen, romantisch angehauchten Handlung und der zugänglichen melodischen Musik ein Publikumserfolg.

Ab 1830 gastierte ein deutsches Ensemble in Moskau und zeigte neben dem gleichzeitig auf der russischen Bühne aufgeführten „Freischütz“ auch Mozarts „Don Giovanni“ und Webers „Silvana“. Die letztgenannte Oper wurde später auch im russischen Theater aufgeführt.

Doch all diese Neuerungen verdrängen nicht die vom Moskauer Publikum geliebten guten alten Bekannten von der Bühne: 1832 erscheint wieder der vierte Teil von „Rusalka“, und zu Beginn des nächsten Jahres – „Kosakendichter“. Besonderes Interesse an dem Stück weckte diesmal die Beteiligung von Schtschepkin. „Die Inszenierung dieses alten, abgegriffenen Stücks durch neue Personen (Darsteller - J. K.), - so war in einer der Rezensionen zu lesen - unter Beachtung der Treue in den Kostümen und anderer lokaler Merkmale des kleinrussischen Lebens hat dem größten Teil des Publikums Freude bereitet, wofür es Herrn Schtschepkin sehr dankbar ist. Da er selbst ein Sohn der Ukraine ist, bezauberte Schtschepkin in der Rolle des Grizko wahres Spiel, das durch die strengste Treue in Kostüm, Sprache und allen Kunstgriffen eingefangen wurde“¹⁶.

¹⁶ „Das Gerücht“, 1833, Nr. 15, S. 52.

Anschließend trat der große Künstler immer wieder in kleinen komischen Opern des Liedtyps auf, die auf Themen aus dem ukrainischen Leben basieren.

4.

Am 27. November 1836 wurde Glinkas Oper „Iwan Sussanin“ anlässlich der Eröffnung des teilweise rekonstruierten

поставлена опера Глинки «Иван Сусанин». На премьере присутствовали все лучшие представители передовой русской интеллигенции, находившиеся тогда в Петербурге. Успех был необычайный: за два месяца (до закрытия театров на время великого поста) опера выдержала 20 представлений и каждый раз с полным сбором. Несмотря на откровенно недоброжелательное отношение к ней столичной аристократии и враждебное брюзжание господ болгаринных, интерес к гениальному произведению Глинки в широких кругах публики непрерывно возрастал, хотя и не все могли полностью оценить его значение для судеб русской музыки¹⁷.

¹⁷ Обстоятельства, которыми сопровождалась постановка «Ивана Сусанина», и возникшая вокруг оперы полемика широко и полно освещены в советской глинкнанае. Важнейшие моменты этой полемики суммированы в главе «Музыкально-критическая мысль».

Постановка «Ивана Сусанина» — произведения, открывшего, по вещему слову Одоевского, новый период в истории искусства— «период русской музыки», — стала важнейшим поворотным моментом и в жизни отечественного оперного театра. Такие замечательные артисты, как О. А. Петров и А. Я. Петрова, достигшие уже высокого совершенства в зарубежном репертуаре, полностью раскрыли свое дарование только в, опере Глинки, образы которой были для них близкими и родными. Одоевский писал о Петровой, выступившей в партии Вани, что «с появлением „Ивана Сусанина" она стала выше всякого суждения и по игре и по голосу» (183, 130). Для Петрова партия Сусанина явилась тем же, чем

Bolschoi-Theaters in St. Petersburg aufgeführt. Der Premiere wohnten die besten Vertreter der fortgeschrittenen russischen Intelligenz bei, die sich damals in St. Petersburg aufhielten. Der Erfolg war außerordentlich: in zwei Monaten (bevor die Theater wegen der Großen Fastenzeit geschlossen wurden) erlebte die Oper 20 Aufführungen, und jedes Mal war sie voll besetzt. Trotz der offen unfreundlichen Haltung der Hauptstadtaristokratie und der feindseligen Nörgeleien der bulgarischen Herren wuchs das Interesse an Glinkas genialem Werk in weiten Kreisen des Publikums stetig, auch wenn nicht jeder seine Bedeutung für das Schicksal der russischen Musik richtig einschätzen konnte¹⁷.

¹⁷ Die Umstände der Inszenierung von „Iwan Sussanin“ und die um die Oper entstandene Polemik sind in der sowjetischen Glinka-Forschung ausführlich und umfassend beleuchtet worden. Die wichtigsten Punkte dieser Polemik werden im Kapitel „Musikalisch-kritische Gedanken“ zusammengefasst.

Die Aufführung von „Iwan Sussanin“ - ein Werk, das nach den Worten Odojewskis eine neue Periode in der Kunstgeschichte eröffnete – „die Periode der russischen Musik“ - wurde zu einem wichtigen Wendepunkt im Leben des russischen Operntheaters. So bemerkenswerte Künstler wie O. A. Petrow und A. J. Petrowa, die bereits ein hohes Maß an Perfektion im ausländischen Repertoire erreicht hatten, brachten ihr Talent erst in Glinkas Oper voll zur Geltung, deren Bilder ihnen nahe und vertraut waren. Odojewski schrieb über Petrowa, die in der Rolle des Wanja auftrat, dass sie „mit dem Erscheinen von „Iwan Sussanin“ über jedes Urteil und in Spiel und Stimme erhaben wurde“ (183, 130). Für Petrow war die Rolle des Sussanin dasselbe wie Boris Godunow für

для Шаляпина Борис Годунов. Он не расставался с ней на протяжении всей своей сценической деятельности, так что созданный им образ стал почти неотделимым от личности самого артиста. Глубокая правдивость и национальная характерность соединялись в исполнении Петрова с ярким и сильным драматизмом. Поднимаясь над уровнем простого «бытовизма», он достигал в трактовке глинкинского Сусанина высокой степени обобщения, что замечательно выразил Мусоргский в известном письме к Л. И. Шестаковой: «Сусанин — не мужик простой, нет: идея, легенда, мощное создание необходимости (быть может, исторической в то время) — вдруг выступил на зрителей... Выход дедушки Петрова в Сусанине, по-моему, есть выход Сусанина (идеи) в Петрове» (163, 188).

Партию Антонида исполнила Степанова хорошо с вокальной стороны, но актерски малоинтересно. Критика отмечала недостатки и в игре культурного певца Леонова — Собинина¹⁸.

¹⁸ Одоевский советовал ему брать за образец игру Петрова.

Но в целом был достигнут хороший, стройный ансамбль.

Высокий исполнительский уровень спектакля во многом определялся тем, что композитор сам работал с певцами над разучиванием партий, не только передавая им свой замысел, свое понимание образа, но и развивая их вокальное мастерство, воспитывая в них осмысленное отношение к слову и музыкальной фразе, искусство правдивой декламации. В «Записках» Глинка сообщает: «Господа артисты проходили со мной свои партии с, искренним усердием. Петрова (тогда

Schaljapin. Während seiner gesamten Bühnenkarriere hat er sich nicht von ihr getrennt, so dass das von ihm geschaffene Bild fast untrennbar mit der Persönlichkeit des Künstlers selbst verbunden wurde. Tiefe Wahrhaftigkeit und nationale Charakterisierung verbanden sich in Petrows Darstellung mit lebendiger und starker Dramatik. Über den bloßen „Alltagsrealismus“ hinausgehend erreichte er in seiner Interpretation von Glinkas Sussanin einen hohen Grad der Verallgemeinerung, was Mussorgski in einem bekannten Brief an L. I. Schestakowa bemerkenswert ausdrückte: „Sussanin ist kein einfacher Mann, nein: eine Idee, eine Legende, eine mächtige Schöpfung der Notwendigkeit (vielleicht zu dieser Zeit historisch) - trat plötzlich vor die Zuschauer... Der Auftritt von Großvater Petrow als Sussanin ist meiner Meinung nach der Auftritt von Sussanin (der Idee) in Petrow.“

Stepanowa spielte die Rolle der Antonida stimmlich gut, aber mit wenig Interesse am Schauspiel. Kritiker bemängelten Defizite im Spiel des Kultursängers Leonow – als Sobinin¹⁸.

¹⁸ Odojewski riet ihm, sich an Petrows Spiel ein Beispiel zu nehmen.

Aber im Großen und Ganzen wurde ein gutes, schlankes Ensemble erreicht.

Das hohe Niveau der Aufführung wurde zum großen Teil dadurch bestimmt, dass der Komponist selbst mit den Sängern am Erlernen der Rollen arbeitete, indem er ihnen nicht nur seine Idee und sein Verständnis des Bildes vermittelte, sondern auch ihre stimmlichen Fähigkeiten entwickelte und in ihnen eine vernünftige Einstellung zu Worten und musikalischen Phrasen sowie die Kunst der wahrheitsgemäßen Deklamation förderte. In den „Notizen“ berichtet Glinka: „Die Herren Künstler haben mit mir ihre Rollen mit

еще Воробьева), необыкновенно талантливая артистка, всегда просила меня пропеть ей каждую новую для нее музыку два, в третий слова и музыку она уже хорошо пела и знала наизусть» (85, 270; см. также: 206). С Петровым Глинка начал заниматься еще до того, как певцы стали непосредственно готовиться к участию в постановке «Ивана Сусанина» и учить свои партии. Чтобы отшлифовать великолепный голос певца («могучий бас», по определению В. В. Стасова) и сделать его более гибким и подвижным, Глинка написал для него специальные упражнения. В работе Глинки с исполнителями его первой оперы были заложены основы тех замечательных традиций, которые получили столь блестящее продолжение и развитие в деятельности нескольких поколений выдающихся русских певцов и артистов.

Успехи русской оперной труппы становятся очевидными и общепризнанными. Весьма красноречиво свидетельствует об этом интересный документ под названием «Краткий обзор действий имп. С.-Петербургских театров», приложенный к отчету за 1836 год¹⁹.

¹⁹ Документ обнаружен В. В. Протопоповым. Опубликовано в выдержках в приложении к кн.: 148, 2, 198—201.

Отмечая плодотворную деятельность всех театральных трупп в отчетном году, составитель обзора особо выделяет оперную труппу. Далее прослеживается творческий рост ее артистических сил на протяжении трех или четырех последних лет, называются наиболее удачные постановки. «Но важнейшим успехом оперной труппы, — признает автор, — была русская опера „Жизнь за царя“». При дальнейшем столь же

aufrichtigem Eifer gemeistert. Petrowa (damals noch Worobjowa), eine ungewöhnlich begabte Künstlerin, bat mich immer, ihr jede neue Musik zweimal zu singen, beim dritten Mal den Text und die Musik, die sie schon gut sang und auswendig konnte“ (85, 270; siehe auch: 206). Glinka begann mit Petrow zu studieren, noch bevor die Sänger sich direkt auf die Teilnahme an der Inszenierung von „Iwan Sussanin“ vorbereiten und ihre Rollen lernen konnten. Um die prächtige Stimme des Sängers („mächtiger Bass“, so Stassow) zu polieren und sie flexibler und beweglicher zu machen, schrieb Glinka spezielle Übungen für ihn. Glinkas Arbeit mit den Interpreten seiner ersten Oper legte den Grundstein für jene bemerkenswerten Traditionen, die in der Arbeit mehrerer Generationen herausragender russischer Sänger und Künstler so brillant fortgesetzt und weiterentwickelt wurden.

Die Erfolge der russischen Operngesellschaft sind offensichtlich und werden allgemein anerkannt. Davon zeugt ein interessantes Dokument mit dem Titel „Kurze Übersicht über die Tätigkeit der Kaiserlichen St. Petersburger Theater“, das dem Bericht für das Jahr 1836¹⁹ beigelegt ist.

¹⁹ Das Dokument wurde von W. W. Protopopow entdeckt. Auszugsweise veröffentlicht im Anhang des Buches: 148, 2, 198-201.

Der Verfasser des Berichts hebt die fruchtbare Tätigkeit aller Theater im Berichtsjahr hervor, wobei er die Oper besonders hervorhebt. Er zeichnet das schöpferische Wachstum ihrer künstlerischen Kräfte in den letzten drei oder vier Jahren nach und nennt die erfolgreichsten Produktionen. „Aber der wichtigste Erfolg des Opernhauses“, räumt der Autor ein, „war die russische Oper „Leben für den Zaren“.“ Bei weiterem, ebenso schnellem Wachstum,

быстром росте, утверждается в обзоре, «русская оперная труппа стала бы вскоре наравне с лучшими оперными труппами Европы».

Ближайшие следовавшие за «Иваном Сусаниным» постановки полностью оправдали этот прогноз. Всего через два с половиной месяца, в феврале 1837 года была показана опера Беллини «Капулети и Монтеки», где снова привлекла к себе внимание Петрова-Воробьева отличным исполнением партии Ромео. Опера с успехом шла уже с середины предыдущего года в немецком театре, однако русские артисты не только с честью вышли из этого соревнования, но и оказались победителями.

«Капулети и Монтеки» — первая исполненная в России опера Беллини, завоевавшего горячие симпатии русской публики. В мае того же 1837 года на русской сцене была поставлена его «Сомнамбула», а осенью (3 октября) «Норма», имевшая особенно большой и длительный успех. И на этот раз русским артистам опять пришлось конкурировать с немецкой труппой, показавшей эту оперу петербургской публике уже двумя годами раньше, и опять победа осталась за ними.

В «Норме» дебютировал молодой певец из окружения Глинки А. П. Лоди, под псевдонимом Несторов. Голос его, однако, оказался недостаточным для большого театрального зала, и потому он вскоре сошел со сцены, создав себе известность как тонкий, культурный камерный певец и вокальный педагог. Хороша была, по отзывам современников, Степанова в заглавной роли. Но по-прежнему в центре внимания находилась Петрова-Воробьева, создавшая глубоко трогательный и волнующий образ юной Адалджизы, терзаемой мучительной душевной борьбой

so die Rezension, „würde das russische Opernhaus bald mit den besten Opernhäusern in Europa gleichziehen.“

Die nächsten Produktionen, die auf „Iwan Sussanin“ folgten, rechtfertigten diese Vorhersage voll und ganz. Nach nur zweieinhalb Monaten wurde im Februar 1837 Bellinis Oper „Die Capulets und die Montagues“ gezeigt, in der wiederum Petrowa- Worobjowa mit ihrer hervorragenden Leistung in der Rolle des Romeo auffiel. Die Oper war bereits seit Mitte des Vorjahres im deutschen Theater mit Erfolg aufgeführt worden, aber die russischen Künstler gingen aus diesem Wettbewerb nicht nur ehrenvoll hervor, sondern erwiesen sich als Sieger.

„Die Capulets und die Montagues“ - die erste in Russland aufgeführte Oper Bellinis, die beim russischen Publikum großen Anklang fand. Im Mai desselben Jahres 1837 wurde auf der russischen Bühne seine „Nachtwandlerin“ aufgeführt, und im Herbst (3. Oktober) „Norma“, die ein besonders großer und dauerhafter Erfolg war. Und auch diesmal mussten sich die russischen Künstler mit der deutschen Truppe messen, die diese Oper zwei Jahre zuvor dem Petersburger Publikum vorgeführt hatte, und auch diesmal siegten sie.

Ein junger Sänger aus Glinkas Gefolge, A. P. Lodi, gab unter dem Pseudonym Nestorow sein Debüt in „Norma“. Seine Stimme reichte jedoch für einen großen Theatersaal nicht aus, und so verließ er bald die Bühne und machte sich einen Namen als feiner, kultivierter Kammersänger und Gesangslehrer. Gut war, nach Meinung der Zeitgenossen, Stepanowa in der Titelrolle. Im Rampenlicht stand jedoch Petrowa-Worobjewa, die ein zutiefst bewegendes und aufregendes Bild der jungen Adalgisa zeichnete, die von einem schmerzhaften seelischen Kampf zwischen dem Gefühl leidenschaftlicher Liebe und der Pflichttreue gequält wird.

между чувством страстной любви и верностью долгу. Пресса отмечала, что артистка, которую привыкли видеть в ролях трагедии, впервые была на сцене женщиной — нежной, обаятельной и в то же время твердой и решительной²⁰.

²⁰ См.: «Северная пчела», 1837, 20 октября.

Серьезным экзаменом для Петровой-Воробьевой явилось выступление в этой роли в одном спектакле с прославленной итальянской певицей прошлого столетия Джудиттой Пастой в сезоне 1840/1841 года. Партия Нормы была написана композитором в расчете на ее вокальные и сценические данные, и хотя певица находилась уже на склоне своей артистической карьеры и голос ее утратил былую свежесть, но благодаря огромному вокальному мастерству и драматизму исполнения она производила глубокое впечатление на публику. «Паста великая драматическая актриса», — отмечал рецензент, сравнивая ее исполнение речитативов с декламацией Е. С. Семеновы (164, 41—42). Но и в таком соседстве Петрова не ступала, оказавшись достойной партнершей знаменитой артистки.

В 1840 году она выступила еще в одной опере Беллини — «Пуритане», где ей была поручена баритоновая партия Ричарда. Игра и пение Петровой, как всегда, имели большой успех и получили высокую оценку в печати, но овладение трудной партией, не соответствовавшей ее природным вокальным данным, потребовало от певицы непосильного напряжения, в результате чего она надорвала голос и через некоторое время вынуждена была совсем покинуть сцену.

Die Presse merkte an, dass die Künstlerin, die gewohnt ist, in den Rollen von Travestien zu sehen, zum ersten Mal als Frau auf der Bühne stand - zart, charmant und gleichzeitig fest und entschlossen²⁰.

²⁰ Siehe „Die Nordbiene“, 1837, 20. Oktober.

Eine ernsthafte Prüfung für Petrowa-Worobjewa war ihr Auftritt in dieser Rolle in derselben Produktion mit der berühmten italienischen Sängerin des letzten Jahrhunderts Giuditta Pasta in der Saison 1840/1841. Die Rolle der Norma wurde vom Komponisten in Erwartung ihrer stimmlichen und bühnentechnischen Daten geschrieben, und obwohl sich die Sängerin bereits am Ende ihrer künstlerischen Laufbahn befand und ihre Stimme ihre frühere Frische verloren hatte, hinterließ sie dank ihres großen stimmlichen Könnens und ihrer dramatischen Leistung einen tiefen Eindruck beim Publikum. „Pasta ist eine große dramatische Schauspielerin“, bemerkte ein Rezensent und verglich ihren Vortrag von Rezitativen mit dem von J. S. Semjonowa (164, 41-42). Aber selbst in einer solchen Nachbarschaft ließ sich Petrowa nicht beirren und erwies sich als eine würdige Partnerin der berühmten Künstlerin.

1840 trat sie in einer weiteren Oper von Bellini auf – „Die Puritaner“, wo ihr die Baritonrolle des Riccardo zugewiesen wurde. Petrowa spielte und sang wie immer mit großem Erfolg und wurde von der Presse hoch gelobt, aber die Bewältigung der schwierigen Rolle, die nicht ihren natürlichen Stimmdaten entsprach, verlangte von der Sängerin eine unerträgliche Spannung, in deren Folge sie sich einen Stimmbruch zuzog und nach einer Weile gezwungen war, die Bühne ganz zu verlassen.

Из других значительных постановок этих лет надо выделить «Танкреда», в котором снова блеснула Петрова-Воробьева, и «Вильгельма Телля» Россини. Если первая из этих опер была уже известна петербургской публике в исполнении итальянских артистов, то «Вильгельм Телль» впервые поставлен на русской сцене в 1838 году. Несмотря на искалеченное по произволу цензуры либретто, из которого было старательно вытравлено все связанное с освободительной борьбой народа, опера (шла под названием «Карл Смелый») встретила горячий прием у публики и имела большой успех.

Наряду с такими выдающимися образцами зарубежного оперного искусства значительное место в репертуаре занимали легкие комические оперы Обера («Бронзовый конь», «Черное домино», «Клятва, или Фальшивомонетки») или совсем третьестепенные произведения вроде «Сироты из Гленсгоу» ныне давно забытого французского композитора А. Гризара. В конце 30-х годов на русской сцене появляются некоторые из опер Доницетти («Граф Ори», «Сумасшедший с острова Доминго», «Велисарий»), оставшиеся, впрочем, малозамеченными. С большим успехом прошли «Лючия ди Ламмермур» (1840) и «Любовный напиток». В немецком театре в эти же годы поставлены «Анна Болейн» и «Лукреция Борджиа».

Что касается отечественного репертуара, то он не пополнялся вплоть до начала 40-х годов и единственной русской оперой на петербургской сцене оставался «Иван Сусанин» Глинки, продолжавший по-прежнему привлекать многочисленную публику. Крайне слабая опера Струйского «Параша-сибирячка» на сюжет одноименной пьесы Н. А. Полевого, поставленная в

Weitere wichtige Produktionen dieser Jahre sind „Tancredi“, in der Petrowa-Worobjowa erneut brillierte, und Rossinis „Wilhelm Tell“. Während die erstgenannte Oper dem Petersburger Publikum bereits durch die Aufführungen italienischer Künstler bekannt war, wurde „Wilhelm Tell“ 1838 erstmals auf der russischen Bühne aufgeführt. Trotz eines von der Zensur verstümmelten Librettos, aus dem alles, was mit dem Befreiungskampf des Volkes zu tun hatte, sorgfältig getilgt wurde, wurde die Oper (die unter dem Titel „Karl der Kühne“ aufgeführt wurde) vom Publikum begeistert aufgenommen und war ein großer Erfolg.

Neben solchen herausragenden Beispielen ausländischer Opernkunst nahmen leichte komische Opern von Auber („Das bronzenes Pferd“, „Der schwarze Domino“, „Der Eid oder die Fälscher“) oder eher drittklassige Werke wie „Sarah oder Die Waise von Glencoé“ des heute längst vergessenen französischen Komponisten A. Grisar einen wichtigen Platz im Repertoire ein. In den späten 30er Jahren erschienen einige von Donizettis Opern auf der russischen Bühne („Der Comte de Ory“, „Der Wahnsinnige auf der Insel Domingo“, „Belisarius“), die jedoch wenig beachtet wurden. Mit großem Erfolg wurden „Lucia di Lammermoor“ (1840) und „Der Liebestrank“ aufgeführt. Im deutschen Theater wurden in den gleichen Jahren „Anna Bolena“ und „Lucrezia Borgia“ inszeniert.

Das einheimische Repertoire wurde bis Anfang der 40er Jahre nicht wieder aufgefüllt, und die einzige russische Oper auf der St. Petersburger Bühne war Glinkas „Iwan Sussanin“, die weiterhin ein großes Publikum anzog. Strujskis äußerst schwache Oper „Parascha der Sibirier“ nach dem gleichnamigen Stück von N. A. Polewoi, die 1840 aufgeführt wurde, überlebte

1840 году, едва выдержала три представления, несмотря на участие обоих Петровых²¹.

²¹ Резко критический отзыв об опере дал Ф. А. Кони в «Литературной газете» (1841, 9 января).

27 августа того же года с большим успехом была поставлена «Аскольдова могила», уже в течение шести лет не сходившая со сцены московского театра. Петербургская пресса отнеслась к опере Верстовского в основном критически («Вкусив лучшего, трудно довольствоваться посредственным»), но публика посещала ее очень охотно. «Аскольдова могила» прошла в первом сезоне 29 раз, зато другая опера того же композитора, «Тоска по родине», появившаяся на столичной сцене вслед за «Аскольдовой могилой», просто провалилась. «„Тоска по родине“... не имевшая успеха в Москве, не имела успеха и в Петербурге» — так лаконично высказался о ее постановке театральный обозреватель²².

²² «Репертуар и Пантеон», 1842, № 1, с. 46.

В конце 30-х и начале 40-х годов петербургская оперная труппа пополняется несколькими хотя и не выдающимися, но хорошими певцами. В 1837 году в «Сороке-воровке» дебютировала воспитанница Парижской консерватории А. Ф. Соловьева-Вертейль, выступавшая в Петербурге до 1843 года, исполняя как итальянские и французские, так и русские партии (Антонида, Надежда в «Аскольдовой могиле»). Хроникер петербургских театров А. И. Вольф так характеризует ее: «Голосок был у нее не сильный и не обширный, но приятный и хорошо обработанный,

тrotz der Mitwirkung der beiden Petrows kaum drei Aufführungen²¹.

²¹ Eine scharfe Kritik an der Oper wurde von F. A. Koni in der „Literarischen Zeitung“ (1841, 9. Januar) veröffentlicht.

Am 27. August desselben Jahres wurde „Askolds Grab“, das sechs Jahre lang die Bühne des Moskauer Theaters nicht verlassen hatte, mit großem Erfolg aufgeführt. Die St. Petersburger Presse behandelte Werstowskis Oper hauptsächlich kritisch („Nachdem man das Beste gekostet hat, ist es schwierig, sich mit Mittelmäßigem zufrieden zu geben“), aber das Publikum nahm sie sehr gerne auf. „Askolds Grab“ wurde in der ersten Spielzeit 29 Mal aufgeführt, aber eine andere Oper desselben Komponisten, „Sehnsucht nach der Heimat“, die nach „Askolds Grab“ auf die Bühne der Hauptstadt kam, fiel schlichtweg durch. „Die „Sehnsucht nach der Heimat“..., die in Moskau keinen Erfolg hatte, war auch in St. Petersburg kein Erfolg“ - so die lapidare Feststellung eines Theaterkritikers über die Inszenierung²².

²² „Repertoire und Pantheon“, 1842, Nr. 1, S. 46.

Ende der 30er und Anfang der 40er Jahre wurde die St. Petersburger Operntruppe durch mehrere, wenn auch nicht herausragende, so doch gute Sängerinnen und Sänger ergänzt. Im Jahr 1837 debütierte die Absolventin des Pariser Konservatoriums, A. F. Solowjewa-Verteuil, in „Die diebische Elster“. Sie trat bis 1843 in St. Petersburg auf und sang sowohl italienische und französische als auch russische Partien (Antonia, Nadeschda in „Askolds Grab“). Der Chronist der St. Petersburger Theater, A. I. Wolf, charakterisiert sie folgendermaßen: „Ihre Stimme war nicht stark und nicht umfangreich, aber angenehm und gut

короче сказать, она была певица фиоритурная (мы бы сказали теперь — колоратурная. — Ю. К.), то, что французы называют *chanteuse à roulades*» (77, 65).

В 1842 году впервые выступила талантливая певица и актриса Е. А. Семенова, соединявшая прекрасные вокальные данные с драматическим дарованием. Более ограниченной по своим возможностям, хотя и недурной певицей была Э. А. Лилеева. «Для легоньких ролей Стеллы в „Бронзовом коне“ и Адины в „Любовном напитке“, — пишет тот же автор, — ее небольшой, но приятный голос был вполне пригоден» (77, 103).

С первых же своих выступлений на петербургской сцене обратил на себя внимание ученик и питомец Глинки С. С. Гулак-Артемовский. Владелец красивого звучного баса Артемовский²³ был вывезен композитором с Украины и после нескольких лет занятий с ним совершенствовался в Италии, где получил окончательную шлифовку своего богатого голоса (см.: 85, 288—291; 46).

²³ На сцене он выступал под одной атой фамилией.

«И Артемовский и Михайлов²⁴, — читаем в театральном обзоре на 1842 год, — молодые певцы, обучавшиеся в Италии, оживили собою нашу оперу.

²⁴ Тенор, выступавший непродолжительное время на петербургской сцене.

К сожалению, слабое здоровье г-на Михайлова принудило его вскоре покинуть сцену. Зато г. Артемовский, обладающий обширным обработанным голосом (басом), сделался любимцем публики. После блистательных дебютов в „Люции ди

ausgebildet. Kurz gesagt, sie war eine Koloratursopranistin, wie wir sie heute nennen würden - das, was die Franzosen *chanteuse à roulades* nennen“ (77, 65).

Im Jahr 1842 trat zum ersten Mal eine talentierte Sängerin und Schauspielerin J. A. Semjonowa auf, die ausgezeichnete stimmliche Daten mit dramatischen Talent kombiniert. Eher begrenzt in ihren Fähigkeiten, wenn auch nicht eine gute Sängerin war J. A. Lilejewa. „Für die leichten Rollen der Stella in „Das bronzene Pferd“ und der Adina in „Der Liebestrunk“ - schreibt derselbe Autor - war ihre kleine, aber angenehme Stimme durchaus geeignet“ (77, 103).

Bereits mit seinen ersten Auftritten auf der Petersburger Bühne erregte der Schüler und Zögling Glinkas, S. S. Gulak-Artemowski, Aufmerksamkeit. Artemowski²³, Besitzer eines schönen, klangvollen Basses, wurde vom Komponisten aus der Ukraine eingeführt und verfeinerte seine Fähigkeiten nach mehreren Jahren des Unterrichts in Italien, wo er seinem reichen Stimmklang den letzten Schliff verlieh (vgl.: 85, 288—291; 46).

²³ Auf der Bühne trat er unter demselben Namen auf.

„Sowohl Artemowski als auch Michailow²⁴“, lesen wir in der Theaterkritik für das Jahr 1842, „junge Sänger, die in Italien ausgebildet wurden, belebten unsere Oper.

²⁴ Ein Tenor, der kurzzeitig auf der St. Petersburger Bühne auftrat.

Leider zwang die schwache Gesundheit von Herrn Michailow ihn bald, die Bühne zu verlassen. Dagegen wurde Herr Artemowski, der über eine umfangreiche vokale Technik (Bass) verfügte, zum Publikumsliebbling. Nach glänzenden Debüts in „Lucia di Lammermoor“,

Ламермур", „Велисарии" и „Норме" он пел в „Осаде Кале" и в „Фаворитке" и, наконец, явился в опере „Руслан и Людмила" при втором ее представлении. Ему предстояло соперничество г-на Петрова, и юный певец вышел из борьбы с честью. Отныне судьба г-на Артемовского решена, и он с г. Леоновым служат украшением петербургской оперы»²⁵.

²⁵ «Репертуар и Пантеон», 1843, № 1, с. 233.

В смысле артистизма, умения создать законченный впечатляющий образ Артемовский, не обладавший большим актерским дарованием, значительно уступал Петрову, но, видимо, партия Руслана больше соответствовала его природным вокальным данным.

День постановки «Руслана и Людмилы» 27 ноября 1842 года стал таким же историческим для русского оперного театра, как и дата премьеры «Ивана Сусанина», состоявшейся ровно шестью годами ранее. В главных партиях выступили Петров и Степанова, но затем Руслана пел большей частью Артемовский, а, Петров взял на себя роль Фарлафа, заменив итальянца Този, уже спавшего с голоса и к тому же вызывавшего смех в публике своим неправильным русским произношением. В этой партии артистом был создан замечательный по своей характерности комедийный образ.

К досаде и огорчению Глинки, А. Я. Петрова, на которую он рассчитывал, создавая партию Ратмира, из-за болезни не смогла выступить в первых спектаклях. Ее заменила молодая, еще неопытная артистка А. Н. Петрова 2-я, исполнение которой оказалось слабым и бесцветным²⁶.

„Belisarius“ und „Norma“ sang er in „Die Belagerung von Calais“ und in „Der Favorit“ und trat schließlich bei der zweiten Aufführung von „Ruslan und Ljudmila“ auf. Ihm stand ein Wettbewerb mit Herrn Petrow bevor, und der junge Sänger verließ den Kampf mit Ehre. Von nun an war das Schicksal von Herrn Artemowski entschieden, und er diente zusammen mit Herrn Leonow als Zierde der Petersburger Oper“²⁵.

²⁵ „Repertoire und Pantheon“, 1843, Nr. 1, S. 233.

Im Sinne der Artistik und der Fähigkeit, eine vollkommene, beeindruckende Figur zu erschaffen, stand Artemowski, der nicht über ein großes schauspielerisches Talent verfügte, Petrow deutlich nach, aber anscheinend entsprach die Partie des Ruslan mehr seinen natürlichen stimmlichen Fähigkeiten.

Der Tag der Aufführung von „Ruslan und Ljudmila“ am 27. November 1842 wurde für das russische Opernhaus ebenso historisch wie das Datum der Premiere von „Iwan Sussanin“, die genau sechs Jahre zuvor stattfand. In den Hauptrollen waren Petrow und Stepanowa zu hören, doch dann sang Ruslan vor allem Artemowski, und Petrow übernahm die Rolle des Farlaf und ersetzte damit den Italiener Tosi, der bereits aus der Stimme gefallen war und zudem mit seiner falschen russischen Aussprache für Gelächter im Publikum sorgte. In dieser Rolle schuf der Künstler ein bemerkenswertes in seinem charakteristischen Komödienbild.

Zu Glinkas Verärgerung und Frustration konnte A. J. Petrowa, auf die er bei der Erschaffung der Rolle des Ratmir gezählt hatte, wegen Krankheit nicht an den ersten Aufführungen teilnehmen. Sie wurde durch eine junge, noch unerfahrene Künstlerin A. N. Petrowa die 2. ersetzt, deren Leistung schwach und farblos war²⁶.

²⁶ Глинка приписывал эту замену недоброжелательному отношению директора театров Гедеонова к А. Я. Петровой.

Только с третьего представления появилась на сцене старшая Петрова: «...Она исполнила сцену III действия с таким увлечением, — вспоминал Глинка, — что привела в восторг публику. Раздались звонкие и продолжительные рукоплескания, торжественно вызвали сперва меня, потом Петрову» (85, 310).

Не могло полностью удовлетворить композитора сценическое оформление, принадлежавшее Роллеру и его помощникам. Он остался в целом доволен декорациями первых трех действий, отметив, впрочем, что они были «не совсем в сказочном русском характере»; для четвертого же действия, на сценическое оформление которого особенно рассчитывал Глинка, Роллер, по его словам, «сделал самую пошлую из всех декораций оперы». «Последняя декорация V акта, — прибавляет Глинка, — была не лучше» (85, 308).

Несмотря на всю роскошь оформления, оно было выполнено без всякого проникновения в характер сюжета и творческий замысел композитора. «Опера была поставлена, — пишет А. А. Гозенпуд, — в соответствии с принятыми в ту пору принципами „великолепного спектакля“, в условно „общеславянском“ вкусе. Так, с большими или меньшими различиями, исполняли в Петербурге и „Аскольдову могилу“, и волшебные оперы, .подобные „Ивану-царевичу“»²⁷.

²⁷ «Иван-царевич» — поздний отголосок старой «волшебной» оперы. Поставлена в 1830 году с музыкой итальянского композитора и

²⁶ Glinka führte diese Auswechslung auf die unfreundliche Haltung des Theaterdirektors von Gedeonow gegenüber A. J. Petrowa zurück.

Erst ab der dritten Aufführung erschien die ältere Petrowa auf der Bühne: „... Sie spielte die Szene des dritten Aktes mit solcher Leidenschaft - erinnerte sich Glinka - dass sie das Publikum begeisterte. Es gab einen schallenden und lang anhaltenden Beifall, und zuerst wurde ich und dann Petrowa feierlich aufgerufen“ (85, 310).

Der Komponist war mit dem Bühnenbild von Roller und seinen Assistenten nicht ganz zufrieden. Mit den Bühnenbildern der ersten drei Akte war er im Allgemeinen zufrieden, bemerkte jedoch, dass sie „nicht ganz dem märchenhaften russischen Charakter entsprachen“; für den vierten Akt, auf dessen Bühnenbild Glinka sich besonders verließ, schuf Roller nach seinen Worten „das vulgärste aller Bühnenbilder der Oper“. „Das letzte Bühnenbild des V. Aktes“, fügt Glinka hinzu, „war nicht besser“ (85, 308).

Trotz aller luxuriösen Ausstattung wurde sie ohne jedes Eindringen in den Charakter der Handlung und die schöpferische Absicht des Komponisten ausgeführt. „Die Oper wurde“, schreibt A. A. Gosenpud, „nach den damals akzeptierten Grundsätzen der „prächtigen Aufführung“ in einem konventionellen „ganz slawischen“ Geschmack inszeniert. So wurden, mit mehr oder weniger großen Unterschieden, in St. Petersburg „Askolds Grab“ und magische Opern wie „Iwan Zarewitsch“ aufgeführt“²⁷.

²⁷ „Iwan Zarewitsch“ ist ein spätes Echo der alten „magischen“ Oper. Sie wurde 1830 mit der Musik des italienischen Komponisten und Dirigenten A.

дирижера А. Сапиенцы-младшего в Петербурге, а затем в Москве.

И далее: «Работы отечественных историков и археологов лишь в малой степени использовались художниками русского театра 30—40-х годов. Эстетические позиции Роллера и других декораторов оставались незыблемыми — декорации должны быть богаты и красивы, и красивость нередко подменяла правду» (97, 135—136).

Несмотря на все недостатки постановки, успех «Руслана и Людмилы» был колоссальным. Количество спектаклей, проходивших при полных сборах, достигло рекордной цифры — 37 раз до конца сезона. Это была несомненная и весьма убедительная победа русской музыки и отечественного оперно-исполнительского искусства.

5.

Постановка «Руслана и Людмилы», свидетельствующая о том, какими возможностями располагает русская столичная опера, стала ее высшим достижением в первой половине XIX века. Но именно в это время ей был нанесен тяжелый удар, от которого она долго не могла оправиться.

В Петербург была приглашена итальянская оперная труппа начавшая свои выступления в октябре 1843 года на сцене Большого театра. Русская же опера, низведенная на второстепенное положение имела возможность выступать только в Александрийском театре, чередуясь со спектаклями драматической труппы. Перенос больших и сложных постановок в другое помещение с меньшей по объему сценической площадкой и сравнительно ограниченными техническими средствами не мог быть

Sapienza jr. in St. Petersburg und später in Moskau aufgeführt.

Und weiter: „Die Arbeiten der russischen Historiker und Archäologen wurden von den Künstlern des russischen Theaters der 30-40er Jahre nur am Rande genutzt. Die ästhetischen Positionen von Roller und anderen Bühnenbildnern blieben unerschütterlich - die Kulissen sollten reich und schön sein, und Schönheit ersetzte oft die Wahrheit“ (97, 135-136).

Trotz aller Unzulänglichkeiten der Produktion war der Erfolg von „Ruslan und Ljudmila“ kolossal. Die Zahl der Aufführungen vor ausverkauftem Haus erreichte bis zum Ende der Spielzeit die Rekordzahl von 37. Dies war ein unbestrittener und sehr überzeugender Sieg für die russische Musik und die nationale Opernaufführungskunst.

5.

Die Inszenierung von „Ruslan und Ljudmila“, die von den Fähigkeiten der russischen Großstadtoper zeugte, war ihr größter Erfolg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Doch in dieser Zeit erhielt sie einen schweren Schlag, von dem sie sich lange Zeit nicht erholen konnte.

Die italienische Operntruppe wurde nach St. Petersburg eingeladen und nahm im Oktober 1843 ihre Arbeit auf der Bühne des Bolschoi-Theaters auf. Die russische Oper, die eine untergeordnete Rolle spielte, hatte nur die Möglichkeit, im Alexandria-Theater aufzutreten, im Wechsel mit den Aufführungen der dramatischen Truppe. Die Verlegung großer und komplexer Produktionen in einen anderen Raum mit kleinerer Bühnenfläche und vergleichsweise begrenzten technischen Mitteln war nicht ohne mehr oder weniger große Verluste zu realisieren.

осуществлен без более или менее значительных потерь. Осенью 1846 года русская опера была по распоряжению театральной дирекции отправлена в Москву, на столичной сцене ей предоставлялась возможность выступить только в весенние месяцы, когда итальянские певцы покидали «северную Пальмиру», и в начале осеннего сезона, до их возвращения. Количество русских оперных спектаклей неуклонно сокращалось: если в 1843/44 году их было еще 28, то в 1846/47 эта цифра упала до 11, в 1847/48—до 10.

Из новых опер за этот период поставлены только «Ольга, дочь изгнанника» М. И. Бернарда (1845) и «Ундина» А. Ф. Львова (1848)— произведения совершенно незначительные в художественном отношении, не оставившие никакого следа в русской музыкальной культуре.

Спектакли итальянской оперной труппы, в которых участвовали самые выдающиеся, прославленные во всем мире певцы, были бесспорно событием петербургской музыкальной жизни. Но в основе созданного вокруг них ажиотажа лежали и мотивы престижного порядка. «С национальной гордостью и художественным самолюбием можно сказать, — писал музыкальный сотрудник „Отечественных записок“, — что теперь у нас первая итальянская опера в мире»²⁸.

²⁸ «Отечественные записки», 1843, №12, Смесь, с. 95.

И действительно, если в 30-х и начале 40-х годов центром притяжения для большинства итальянских оперных звезд являлся Париж, то с учреждением постоянной итальянской оперы в российской столице этот центр переместился в Петербург. Затрачивая огромные

Im Herbst 1846 wurde die russische Oper auf Anordnung der Theaterdirektion nach Moskau geschickt; auf der Bühne der Hauptstadt konnte sie nur in den Frühlingsmonaten, wenn die italienischen Sänger das „nördliche Palmyra“ verließen, und zu Beginn der Herbstsaison bis zu ihrer Rückkehr auftreten. Die Zahl der russischen Opernaufführungen nahm stetig ab: während es 1843/44 noch 28 waren, sank diese Zahl 1846/47 auf 11 und 1847/48 auf 10.

Von den neuen Opern, die in dieser Zeit inszeniert wurden, sind nur „Olga, Tochter eines Exilanten“ von M. I. Bernard (1845) und „Undine“ von A. F. Lwow (1848) zu nennen - künstlerisch völlig unbedeutende Produktionen, die in der russischen Musikkultur keine Spuren hinterlassen haben.

Die Aufführungen der italienischen Operntuppe mit den hervorragendsten, international bekannten Sängern waren zweifellos ein Ereignis im St. Petersburger Musikleben. Aber die Aufregung, die um sie herum entstand, beruhte auch auf Motiven von prestigeträchtiger Art. „Mit nationalem Stolz und künstlerischem Ego können wir sagen“, schrieb ein musikalischer Mitarbeiter von „Notizen des Vaterlandes“, „dass wir jetzt die erste italienische Oper der Welt haben“²⁸.

²⁸ „Notizen des Vaterlandes“, 1843, Nr. 12, Verschiedenes, S. 95.

Und in der Tat, wenn in den 30er und Anfang der 40er Jahre das Zentrum der Anziehungskraft für die meisten italienischen Opernstars Paris war, so verlagerte sich dieses Zentrum mit der Einrichtung einer ständigen italienischen Oper in der russischen Hauptstadt nach St. Petersburg. Die Regierung von

суммы на приглашение итальянских знаменитостей, правительство Николая I могло руководствоваться и еще одним соображением. Сенсация, вызванная их выступлениями, помогала отвлечь внимание общественности от наболевших вопросов современности, на что прямо указывает один из мемуаристов: «...при отсутствии в то время какого бы то ни было политического интереса итальянская опера составляла ее (петербургской публики. — Ю. К.) главную заботу и единственное украшение среди невзрачных условий, в которых находилась тогда мыслящая часть русского общества» (310, 742—743).

Увлечение петербургской публики итальянской оперой было особенно сильным в первые сезоны, когда основное ядро труппы составляли три замечательных артиста — тенор Д. Рубини, бас-баритон А. Тамбурины и совсем еще молодая, но уже заставившая говорить о себе Полина Виардо-Гарсиа.

Рубини приехал в Россию как певец с мировой славой уже в немолодом возрасте и здесь завершил свою артистическую карьеру. Хотя голос его потерял былую свежесть, но искусство вокализации оставалось непревзойденным, а необычайная выразительность пения производила магическое действие на слушателей. Тамбурины наряду с Лаблашем, несколько позже выступившим на петербургской сцене, называли в числе двух лучших басов Европы. Но его преимуществом перед Лаблашем «и вообще перед всеми современными баритонами и басами», как отмечалось в цитированной статье «Отечественных записок», была «неимоверная легкость голоса и способность к украшениям и фиоритурам». Однако ничто не могло сравниться с тем впечатлением, которое произвела

Nikolaus I. gab riesige Summen aus, um italienische Berühmtheiten einzuladen, und ließ sich dabei von einer anderen Überlegung leiten. Das Aufsehen, das ihre Auftritte erregten, trug dazu bei, die Aufmerksamkeit des Publikums von den drängenden Problemen der Zeit abzulenken, wie einer der Memoirenschreiber direkt feststellt: „... in Ermangelung jeglichen politischen Interesses zu jener Zeit war die italienische Oper ihr (des Petersburger Publikums - J. K.) Hauptanliegen und die einzige Dekoration unter den unschönen Bedingungen, in denen sich der denkende Teil der russischen Gesellschaft damals befand“ (310, 742-743).

Der Enthusiasmus des St. Petersburger Publikums für die italienische Oper war in den ersten Spielzeiten besonders groß, als der Kern des Ensembles aus drei bemerkenswerten Künstlern bestand - dem Tenor D. Rubini, dem Bassbariton A. Tamburini und der sehr jungen, aber bereits von sich reden machenden Pauline Viardot-Garcia.

Rubini kam als weltberühmter Sänger in jungen Jahren nach Russland und beendete hier seine künstlerische Laufbahn. Obwohl seine Stimme ihre frühere Frische verloren hatte, blieb die Kunst der Vokalisierung unübertroffen, und die außergewöhnliche Ausdruckskraft seines Gesangs hatte eine magische Wirkung auf die Zuhörer. Tamburini wurde zusammen mit Lablache, der später auf der Petersburger Bühne auftrat, zu den beiden besten Bässen Europas gezählt. Aber sein Vorteil gegenüber Lablache „und im Allgemeinen gegenüber allen modernen Baritonen und Bässen“, wie es in dem zitierten Artikel „Notizen des Vaterlandes“ heißt, war „eine unglaubliche Leichtigkeit der Stimme und die Fähigkeit zur Verzierung und Koloratur“. Nichts konnte jedoch mit dem Eindruck mithalten, den Viardot vom ersten Moment an auf der Bühne

Виардо с первого же своего выхода на сцену. А. Н. Яхонтов писал, вспоминая о спектакле «Севильский цирюльник», в котором она впервые появилась перед петербургской публикой 22 октября 1843 года: «...на балконе с левой стороны, на авансцене показалась Виардо — Розина, а за нею Този — Бартоло... Трудно было разглядеть лицо примадонны в полутемноте, кто-то сидевший в кресле позади меня сказал: „Некрасива...“ Перемена декорации. В зале все спокойно. Комната в доме Бартоло. Входит Розина, небольшого роста, с довольно крупными чертами лица и большими, глубокими глазами... „Некрасива“, — повторил мой сосед. „В самом деле“, — подумал я.

Вдруг совершилось что-то необыкновенное, раздалась такие восхитительные, бархатные ноты, каких, казалось, никто не слыхивал... По зале пробежала электрическая искра... Восторг не мог уже вместиться в огромной массе людей, жадно ловившей звуки этой волшебницы, завладевшей так внезапно и всецело чувствами и мыслями, воображением молодых и старых, пылких и холодных, музыкантов и профанов, мужчин и женщин. При повторении арии для всех стало очевидно, что Виардо не только великая исполнительница, но и гениальная артистка» (310, 742; см. также: 227).

Виардо оказалась особенно близка русской культуре по характеру своего дарования. Если исполнение Рубини иногда подвергалось критике за известную манерность (в частности, отмечалось его злоупотребление фальцетом), то в оценке французской певицы вся печать была единодушна. Особенно подчеркивались ее исключительный дар перевоплощения, глубина проникновения в образ, не говоря уже

мachte. A. N. Jachontow schrieb, als er sich an die Aufführung des „Barbiers von Sevilla“ erinnerte, in der sie am 22. Oktober 1843 zum ersten Mal vor dem St. Petersburger Publikum auftrat: „... auf dem Balkon auf der linken Seite, im Vordergrund erschien Viardot - Rosina, und hinter ihr Tosi - Bartolo Es war schwierig, das Gesicht der Primadonna im Halbdunkel zu erkennen, jemand, der auf dem Stuhl hinter mir saß, sagte: „Unschön...“ Szenenwechsel. Auf dem Flur ist alles still. Ein Zimmer in Bartolos Haus. Rosina tritt ein, von kleiner Statur, mit eher großen Gesichtszügen und großen, tiefen Augen ... „Unattraktiv“, wiederholte mein Nachbar. „In der Tat“, dachte ich.

Plötzlich geschah etwas Außergewöhnliches, es erklangen so herrliche, samtige Töne, wie sie noch nie jemand gehört hatte.... Ein elektrischer Funke durchzog den Saal... Die Begeisterung war nicht mehr zu bremsen in der riesigen Menschenmenge, die gierig die Klänge dieser Zauberin aufnahm, die so plötzlich und vollständig die Gefühle und Gedanken, die Vorstellungskraft von Jung und Alt, Glühenden und Kalten, Musikern und Profanen, Männern und Frauen ergriffen hatte. Bei der Wiederholung der Arie wurde allen klar, dass Viardot nicht nur eine große Interpretin, sondern auch eine brillante Künstlerin war“ (310, 742; siehe auch: 227).

Viardot stand der russischen Kultur durch die Art ihres Talents besonders nahe. Während Rubinis Leistung manchmal wegen eines gewissen Manierismus kritisiert wurde (insbesondere wurde sein Missbrauch des Falsetts bemerkt), war die gesamte Presse in ihrer Beurteilung der französischen Sängerin einhellig. Besonders hervorgehoben wurde ihre außergewöhnliche Gabe der Reinkarnation, die Tiefe des Eindringens

о редкостном голосе и феноменальном вокальном мастерстве. На страницах «Отечественных записок» мы находим интересное сравнение Виардо и. Пасты: «В Пасте всего более нас поражает какое-то величественное, классическое спокойствие: это греческий мрамор, это флорентийская Ниобея... Виардо-Гарсиа — чистая природа. Ее пение — вдохновение и молодость. Она не актриса: она Розина, она Дездемона»²⁹.

²⁹ «Отечественные записки», 1843, № 12, Смесь, с. 99.

В 1844 году в состав итальянской труппы вошла М. Альбони, оказавшаяся, по словам А. И. Вольфа, «одним из великолепнейших контральтов, когда-либо появлявшихся на сцене» (77, 111). Ее голос сравнивали с звучанием виолончели в руках прославленного Серве.

В спектаклях итальянской оперы участвовали и русские певцы Петров, Артемовский, не уступая ее знаменитостям. По свидетельству того же автора, в партиях Базилио, Лепорелло, Графа из «Сомнамбулы» Петров «всегда заслуживал аплодисменты и вызовы» (77, 107). Часто же сравнение русских артистов с итальянскими звездами оказывалось не в пользу последних. Так, Вольф прибавляет к своей восторженной характеристике голоса Альбони: «...но как на свете нет совершенства, то, к сожалению, у Альбони недоставало небесного огня. Пение ее ласкало слух, поражало, пленяло, но не доходило до сердца, как пение Виардо, Петровой и Лавровской» (77, 112).

Репертуар итальянской оперы состоял в основном из произведений, уже знакомых русской публике. За

in das Bild, ganz zu schweigen von der seltenen Stimme und dem phänomenalen stimmlichen Können. Auf den Seiten der „Notizen des Vaterlandes“ findet sich ein interessanter Vergleich zwischen Viardot und Pasta: „Bei Pasta fällt uns vor allem eine majestätische, klassische Ruhe auf: es ist griechischer Marmor, es ist die florentinische Niobe Viardot-Garcia ist Natur pur. Ihr Gesang ist Inspiration und Jugend. Sie ist keine Schauspielerin: sie ist Rosina, sie ist Desdemona“²⁹.

²⁹ „Notizen des Vaterlandes“, 1843, Nr. 12, Verschiedenes, S. 99.

Zur italienischen Truppe gehörte 1844 auch M. Alboni, die sich nach den Worten von A. I. Wolf als „eine der großartigsten Altistinnen, die je auf der Bühne gestanden haben“ (77, 111) erwies. Ihre Stimme wurde mit dem Klang eines Cellos in den Händen des berühmten Servais verglichen.

Die russischen Sänger Petrow und Artemowski nahmen auch an Aufführungen der italienischen Oper teil und standen deren Berühmtheiten in nichts nach. Demselben Autor zufolge verdiente Petrow in den Rollen des Basilio, des Leporello und des Grafen aus „Die Nachtwandlerin“ stets Beifall und Hervorrufe“ (77, 107). Der Vergleich der russischen Künstler mit den italienischen Stars fiel oft nicht zugunsten der letzteren aus. So fügt Wolf zu seiner begeisterten Charakterisierung von Albonis Stimme hinzu: „...aber da es auf der Welt keine Vollkommenheit gibt, so fehlte Alboni leider das himmlische Feuer. Ihr Gesang schmeichelte dem Ohr, verblüffte, fesselte, erreichte aber nicht das Herz wie der Gesang von Viardot, Petrowa und Lawrowskaja“ (77, 112).

Das italienische Opernrepertoire bestand hauptsächlich aus Werken, die dem russischen Publikum bereits

первые три сезона кроме уже названного «Севильского цирюльника» были исполнены «Отелло» и «Золушка» Россини, «Норма», «Сомнамбула», «Пуритане» Беллини, «Анна Болена»; «Лючия ди Ламмермур», «Любовный напиток», «Дон Паскуале» Доницетти и некоторые другие оперы тех же композиторов, а также моцартовский «Дон- Жуан». Постановка бледной эклектичной оперы А. Ф. Львова «Бьянка и Гвальтьеро», написанной на итальянское либретто, явилась лишь данью пожеланиям официальных сфер. Несмотря на всю роскошь оформления и участие таких артистов, как Виардо, Рубини, Тамбурины, она не имела никакого успеха и не смогла выдержать более трех представлений³⁰.

³⁰ В сопоставлении с данным фактом особенно показательно, что, когда Тамбурины захотел поставить в свой бенефис «Ивана Сусанина» и «Эсмеральду» Даргомыжского, ему было в этом отказано.

Привычный репертуар, повторявшийся из года в год, по-видимому, начал вскоре надоедать публике. Тем с большим интересом была встречена постановка «Ломбардцев» Верди в 1845 году. Перечисляя новые спектакли итальянской оперы в сезоне 1845/46 года, Вольф отмечает: «Только опера Верди имела успех» (77, 116).

Исполнение «Ломбардцев» итальянскими артистами стало первым знакомством русской публики с творчеством молодого композитора, произведения которого властно утверждались на крупнейших европейских сценах. Своей новизной они поражали и, порой озадачивали слушателей, вызвали ожесточенные споры на страницах печати, но вместе с тем приковывали к себе всеобщее внимание. Журнал «Репертуар и

известно» были известны и в России. В первые три сезона помимо уже названного «Севильского цирюльника» были исполнены «Отелло» и «Золушка» Россини, «Норма», «Сомнамбула», «Пуритане» Беллини, «Анна Болена»; «Лючия ди Ламмермур», «Любовный напиток», «Дон Паскуале» Доницетти и некоторые другие оперы тех же композиторов, а также моцартовский «Дон- Жуан». Постановка бледной эклектичной оперы А. Ф. Львова «Бьянка и Гвальтьеро», написанной на итальянское либретто, явилась лишь данью пожеланиям официальных сфер. Несмотря на всю роскошь оформления и участие таких артистов, как Виардо, Рубини, Тамбурины, она не имела никакого успеха и не смогла выдержать более трех представлений³⁰.

³⁰ Im Vergleich dazu ist es besonders aufschlussreich, dass Tamburini, als er „Iwan Sussanin“ und „Esmeralda“ von Dargomyschski zu seinen Gunsten aufführen wollte, abgewiesen wurde.

Das vertraute Repertoire, das von Jahr zu Jahr wiederholt wurde, begann das Publikum offenbar bald zu langweilen. Umso mehr stieß die Aufführung von Verdis „Die Lombarden“ im Jahr 1845 auf großes Interesse. Wolf listet die neuen Aufführungen italienischer Opern in der Saison 1845/46 auf: „Allein Verdis Oper war ein Erfolg“ (77, 116).

Die Aufführung der „Lombarden“ durch italienische Künstler war die erste Begegnung des russischen Publikums mit dem Werk des jungen Komponisten, dessen Werke sich auf den großen europäischen Bühnen durchsetzten. Mit ihrer Neuartigkeit verblüfften sie die Zuhörer und gaben ihnen zuweilen Rätsel auf, lösten in der Presse heftige Auseinandersetzungen aus, zogen aber gleichzeitig die Aufmerksamkeit aller auf sich. Die Zeitschrift „Repertoire und

Пантеон» писал по поводу премьеры «Ломбардцев»: «Судя по этой опере, от Верди можно ожидать много, и, благодаря дирекцию за то, что она познакомила нас с этим композитором, мы не можем не изъявить нашего желания узнать на будущее время и другие оперы синьора Верди»³¹.

³¹ «Репертуар и Пантеон», 1846, № 2, Театральная летопись, с. 87.

Начиная с «Ломбардцев» оперное творчество Верди занимает прочное место в репертуаре итальянской труппы. На протяжении второй половины 40-х годов были поставлены «Эрнани» (1846), «Двое Фоскари» (1847), «Иоанна д'Арк» (1849). Оценивая итоги сезона 1846/47 года, петербургская печать вновь констатировала: «Всех более нас занимали оперы Верди, этого преобразователя итальянской оперной музыки». Несколько далее в том же обзоре утверждалось: «Гением и истинным художеством Верди стоит гораздо выше Беллини и Доницетти и даже самого Россини (прежнего, итальянского, а не французского) превосходит поэзией, величию и смелостью идей. В его операх итальянская музыка приобрела наконец настоящие драматические произведения...»³²

³² «Библиотека для чтения», 1847, № 2, Смесь, с. 135, 137.

Тем не менее интерес к итальянской опере у петербургской публики заметно ослабевал. Об этом свидетельствовали падающие кассовые сборы, открыто высказывалась на этот счет и вся печать. «В течение января произошел или довершился большой переворот во вкусах петербургской публики, — читаем в очередном музыкальном

Pantheon“ schrieb über die Uraufführung von „Die Lombarden“: „Nach dieser Oper zu urteilen, kann von Verdi viel erwartet werden, und dank der Regisseurin für das, was sie uns mit diesem Komponisten bekannt gemacht hat, können wir nicht umhin, unseren Wunsch zu äußern, für die Zukunft Zeit und andere Opern von Signor Verdi zu lernen“³¹.

³¹ Repertoire und Pantheon, 1846, Nr. 2, Theater-Annalen, S. 87.

Seit „Die Lombarden“ hat das Opernschaffen Verdis einen festen Platz im Repertoire der italienischen Gesellschaft eingenommen. In der zweiten Hälfte der 40er Jahre wurden „Ernani“ (1846), „Die beiden Foscari“ (1847) und „Jeanne d'Arc“ (1849) aufgeführt. Über die Ergebnisse der Saison 1846/47 schrieb die Petersburger Presse: „Verdis Opern, dieser Verwandlungskünstler der italienischen Opernmusik, waren für uns alle unterhaltsamer.“ In der gleichen Rezension heißt es weiter: „Verdis Genie und wahre Kunstfertigkeit übertrifft Bellini und Donizetti bei weitem, und selbst Rossini (ersterer ist Italiener, nicht Franzose) übertrifft Poesie, Größe und Kühnheit der Ideen. Mit seinen Opern hat die italienische Musik endlich echte dramatische Werke erworben...“³²

³² „Bibliothek zum Lesen“, 1847, Nr. 2, Verschiedenes, S. 135, 137.

Dennoch ließ das Interesse des Petersburger Publikums an der italienischen Oper merklich nach. Dies zeigt sich an den sinkenden Einnahmen an der Abendkasse, und die gesamte Presse äußert sich offen zu diesem Thema. „Im Laufe des Januars hat sich der Geschmack des St. Petersburger Publikums grundlegend verändert“, heißt es in der nächsten Musikkritik der

обзоре „Библиотеки для чтения". — ...В изящном обществе уже никто не говорит ни об итальянской опере, ни об итальянцах»³³.

³³ Там же, 1846, т. 74, № 2, Смесь, с. 144.

Некоторые из поклонников итальянской оперы пытались объяснить это охлаждение отъездом Рубини. Но такое объяснение было малоубедительным. Истинная причина заключалась в ином, и об этом со всей прямотой пишет театральная обозревателю другого столичного журнала: «Остальные сюжеты все те же, даже с прибавкою других,— а прежнего энтузиазма нет! Не оттого ли, что он был ложен и подделен, а все что поддельно-непрочно»³⁴.

³⁴ «Репертуар и Пантеон», 1846, № 2, Театральная летопись, с. 87.

Светская мода на итальянскую оперу становится сюжетом сатирических очерков, статей и памфлетов, принадлежавших перу известных русских писателей, среди которых особенный интерес представляют печатные выступления Н. А. Некрасова по вопросам оперного театра (см.: 147, 64—75).

Исследователи обращали внимание на странное, казалось бы, совпадение: именно тогда, когда интерес к итальянской опере стал падать, русская труппа была удалена из столицы (см.: 97, 293). Этот шаг диктовался отнюдь не заботой об отечественном оперном искусстве, а, напротив, желанием укрепить положение итальянских артистов, которые становились таким образом монополистами на петербургской оперной сцене.

Лишившись Рубини и Виардо, итальянская труппа пополняется

„Bibliothek zum Lesen“. - ... In der eleganten Gesellschaft spricht niemand mehr von der italienischen Oper oder den Italienern»³³.

³³ Ebenda, 1846, Bd. 74, Nr. 2, Verschiedenes, S. 144.

Einige der Anhänger der italienischen Oper versuchten, diese Abkühlung mit dem Weggang von Rubini zu erklären. Aber eine solche Erklärung war nicht sehr überzeugend. Die wahre Ursache lag in etwas anderem, und darüber schreibt der Theaterkritiker eines anderen Hauptstadtmagazins mit aller Deutlichkeit: „Die übrigen Handlungsstränge sind die gleichen, sogar mit der Zugabe von anderen - aber die frühere Begeisterung fehlt! Vielleicht gerade deshalb, weil sie falsch war und gefälscht wurde, und alles, was gefälscht ist, ist unbeständig»³⁴.

³⁴ „Repertoire und Pantheon“, 1846, Nr. 2, Theater-Annalen, S. 87.

Die säkulare Mode der italienischen Oper wurde zum Gegenstand satirischer Essays, Artikel und Pamphlete berühmter russischer Schriftsteller, von denen die gedruckten Reden von N. A. Nekrassow zu Fragen des Operntheaters von besonderem Interesse sind (siehe: 147, 64-75).

Forscher haben auf einen seltsam anmutenden Zufall aufmerksam gemacht: gerade als das Interesse an der italienischen Oper zu sinken begann, wurde die russische Truppe aus der Hauptstadt abgezogen (siehe: 97, 293). Dieser Schritt wurde nicht von der Sorge um die nationale Opernkunst diktiert, sondern im Gegenteil von dem Wunsch, die Position der italienischen Künstler zu stärken, die damit zu Monopolisten auf der St. Petersburger Opernbühne wurden.

Nach dem Verlust von Rubini und Viardot wird die italienische Truppe mit

другими выдающимися певцами. Среди них примадонны Т. Джулиа-Борси, Э. Фреццолини, Ж. А. Кастеллан, тенора К. Гуаско и Э. Кальцолари. Оставался Тамбурины, выступавший на петербургской сцене до начала 50-х годов, с 1846 года к нему присоединяется другой известный баритон Ф. Коллини.

Особенно впечатляло своим ярким и сильным драматизмом исполнение Джулиа-Борси. Ее соперницей становится со следующего сезона Фреццолини, выступившая, в частности, в специально для нее написанной заглавной партии вердиевской «Иоанны д'Арк». «Оперы Верди создали славу г-жи Фреццолини; в его как жаворонок взлетающих мелодиях так звучно и ярко звенел чиртый голос ее», — отмечает В. П. Боткин (50, 85). Впрочем, высказывалось и другое мнение — Ф. А. Кони, находил «мягкий, нежный» голос Фреццолини, ласкающий слух «звуками, полными неги и задушевности», холодным и не соответствующим характеру музыки Верди, «требующей драматизма в игре и в пении»³⁵.

³⁵ «Пантеон», 1850, № 2, Театральная летопись, с. 8—9.

По ее вокальным и артистическим данным певице были ближе лирические партии.

Несмотря на такой блестящий состав исполнителей, на роскошь и великолепие, которыми обставлялись обычно итальянские оперы, ее спектакли перестали привлекать публику. В сезоне 1847/48 года, как сообщает Вольф, «места далеко не все были абонированы и частенько зала была до половины пуста, даже когда пела Фреццолини» (77, 128).

Лишь на рубеже следующего десятилетия вновь возрождается интерес к спектаклям итальянской труппы, чему она была в большой

anderen hervorragenden Sängern aufgefüllt. Dazu gehören die Primadonnen T. Giulia-Borsi, E. Frezzolini, J. A. Castellan, die Tenöre C. Guasco und E. Calzolari. Tamburini blieb bis Anfang der 50er Jahre auf der St. Petersburger Bühne, ab 1846 wurde er von einem anderen berühmten Bariton, F. Collini, unterstützt.

Besonders beeindruckend war die Darbietung von Giulia-Borsi mit ihrem leuchtenden und kraftvollen dramatischen Ausdruck. Ihre Rivalin ab der nächsten Saison wird Frezzolini sein, die unter anderem in der eigens für sie geschriebenen Titelpartie von Verdis „Jeanne d'Arc“ auftrat. „Verdis Opern machten Frau Frezzolini berühmt; in seinen wie Lerchen aufsteigenden Melodien klang ihre klare Stimme so hell und strahlend“, bemerkt W. P. Botkin (50, 85). Andererseits gab es auch andere Meinungen - F. A. Koni fand Frezzolinis „weiche, zarte“ Stimme, die das Gehör mit „Klängen voller Zärtlichkeit und Innigkeit“ umschmeichelte, kalt und nicht dem Charakter der Musik Verdis entsprechend, „die Dramatik im Spiel und Gesang erfordert“³⁵.

³⁵ „Pantheon“, 1850, Nr. 2, Theater-Annalen, S. 8-9.

Nach ihren stimmlichen und darstellerischen Fähigkeiten waren der Sängerin lyrische Partien näher.

Trotz der brillanten Besetzung und des Luxus und der Pracht, mit denen italienische Opern üblicherweise ausgestattet waren, zogen die Produktionen kein Publikum mehr an. In der Spielzeit 1847/48 waren, wie Wolf berichtet, „die Plätze nicht alle reserviert, und oft war der Saal halb leer, selbst wenn Frezzolini sang“ (77, 128).

Erst an der Wende zum nächsten Jahrzehnt erwachte das Interesse an den Aufführungen der italienischen Truppe wieder, was vor allem zwei

степени обязана двум замечательным артистам, впервые выступившим на петербургской сцене в конце 1849 года,—попрано Дж. Гризи и тенор Дж. Марио. «Г-жа Джулия Гризи величайшая драматическая певица нашего времени» (125, 2). «Это драматическое пение, схватывающее всякое положение, всякий намек, описать словами нет никакой возможности. Энергия, нежность и патетизм —страшные»³⁶, —писали об артистке русские журналы; В. П. Боткин сравнивал Гризи с великой трагической актрисой Рашелью.

³⁶ «Отечественные записки», 1849, № 11, Смесь, с. 113.

Особенно восхищался он ее исполнением партии Нормы: «Ни в какой другой роли талант ее не обнаруживается в таком поразительном величии... Может быть, потому, что ни в какой другой роли трагическое и нежное так не сливаются, как в роли Нормы» (51, 51).

Исполнение Марио по мастерству, мягкости и задушевности сравнивалось с пением Рубини. Если в начале своей сценической карьеры он был как актер малоинтересен, то в дальнейшем игра его стала гораздо более выразительной и драматичной, что приписывалось благотворному влиянию его партнерши Гризи (см.: 133, 191). Когда они выступали вместе, то даже произведения, не имевшие особого успеха у русской публики, воспринимались иначе, по-новому. Так, в опере Доницетти «Лукреция Борджиа» оба певца, по словам одного из критиков, «не выполняли, а создали свои роли» (125, 5). По инициативе Гризи и Марио в их бенефис впервые на петербургской сцене были поставлены «Гугеноты» (под названием «Гвельфы и

bemerkenswerten Künstlern zu verdanken war, die Ende 1849 zum ersten Mal auf der St. Petersburger Bühne auftraten: der Sopranistin G. Grisi und dem Tenor G. Mario. „Frau Julia Grisi ist die größte dramatische Sängerin unserer Zeit“ (125, 2). „Dieses dramatische Singen erfasst jede Situation, jede Nuance, es gibt keine Möglichkeit, es mit Worten zu beschreiben. Die Energie, Zärtlichkeit und Pathos sind furchterregend“³⁶, schrieben russische Magazine über die Künstlerin; W. P. Botkin verglich Grisi mit der großen tragischen Schauspielerin Rachel.

³⁶ Notizen des Vaterlandes, 1849, Nr. 11, Vermischtes, S. 113.

Er bewunderte besonders ihre Darstellung der Rolle der Norma: „In keiner anderen Rolle ist ihr Talent nicht in einer so auffallenden Größe zu finden Vielleicht weil in keiner anderen Rolle Tragik und Zärtlichkeit so wenig verschmelzen wie in der Rolle der Norma“ (51, 51).

Marios Darbietung wurde in Bezug auf Geschicklichkeit, Weichheit und Gefühl mit dem Gesang von Rubini verglichen. Während sie zu Beginn ihrer Bühnenkarriere als Schauspielerin wenig interessant war, wurde ihr Spiel später viel ausdrucksstärker und dramatischer, was auf den günstigen Einfluss ihres Partners Grisi zurückgeführt wurde (siehe: 133, 191). Wenn sie zusammen auftraten, wurden selbst Werke, die beim russischen Publikum keinen besonderen Erfolg hatten, anders, auf eine neue Weise wahrgenommen. So haben die beiden Sänger in Donizettis Oper „Lucrezia Borgia“ nach den Worten eines Kritikers „nicht gespielt, sondern ihre Rollen geschaffen“ (125, 5). Auf Initiative von Grisi und Mario wurde auf der St. Petersburger Bühne zum ersten Mal „Die Hugenotten“ (unter dem Titel

гибеллины») — опера, вызывавшая к себе живейший интерес и долго ожидавшаяся русски общественностью. Упомянув об этой постановке, Вольф называет ее «главным торжеством» сезона 1849/50 года.

В сезоне 1850/51 года вместо не приехавшей на этот раз Гризи была приглашена Ф. Персиани, «последняя представительница артистической школы, но школы уже несколько измененной требованиями драматической выразительности», — писал музыкальный сотрудник «Отечественных записок», добавляя, впрочем: «Г-жа Персиани не актриса, тем более в ней нет патетического элемента»³⁷.

³⁷ «Отечественные записки», 1850, № 11, Смесь, с. 69.

Накануне нового 1853 года вновь приехала в Россию и опять была так же тепло встречена Виардо, выступившая в 25 спектаклях итальянской оперы (см.: 227, 90—95). Осенью того же года место примадонны заняла знаменитая французская певица А. К. Лангранж — «драгоценный перл нашей оперы», по отзыву того же журнала³⁸.

³⁸ «Отечественные записки», 1853, № 11, с. 138.

Особенно отмечалось сильное, глубоко впечатляющее исполнение ею партии Фидес в опере Мейербера «Осада Гента» («Пророк»).

Среди мужского состава украшением труппы служили тенора Э. Кальцолари и Э. Тамберлик, поражавший своим огромным мощным голосом, басы К. И. Формез и Л. Лаблаш. Но наиболее интересной артистической личностью являлся Дж. Ронкони (баритон), близкий к «идеалу драматического

„Guelfen und Ghibellinen“) aufgeführt - eine Oper, die das lebhafteste Interesse weckte und vom russischen Publikum lange erwartet wurde. Wolf bezeichnet diese Produktion als den „Haupttriumph“ der Saison 1849/50.

In der Saison 1850/51 wurde anstelle von Grisi, der diesmal nicht anreiste, F. Persiani eingeladen, „die letzte Vertreterin der künstlerischen Schule, aber die Schule hat sich durch die Erfordernisse des dramatischen Ausdrucks schon etwas verändert“, - schrieb der musikalische Mitarbeiter von „Notizen des Vaterlandes“, fügte aber hinzu: „Frau Persiani ist keine Schauspielerin, zumal sie kein pathetisches Element hat“³⁷.

³⁷ Notizen des Vaterlandes, 1850, Nr. 11, Vermischtes, S. 69.

Am Vorabend des neuen Jahres 1853 kam Viardot erneut nach Russland und wurde ebenso herzlich empfangen, die in 25 Vorstellungen der italienischen Oper auftrat (siehe: 227, 90-95). Im Herbst desselben Jahres wurde der Platz der Primadonna von der berühmten französischen Sängerin A. K. Langrange eingenommen – „eine kostbare Perle unserer Oper“, wie die gleiche Zeitschrift schrieb³⁸.

³⁸ Notizen des Vaterlandes, 1853, Nr. 11, S. 138.

Besonders hervorgehoben wurde ihre starke, tief beeindruckende Darstellung der Rolle des Fidès in Meyerbeers Oper „Belagerung von Gent“ („Der Prophet“).

Unter den männlichen Darstellern waren die Tenöre E. Calzolari und E. Tamberlik, der mit seiner großen, kraftvollen Stimme beeindruckte, sowie die Bässe C. I. Formes und L. Lablache die Juwelen der Truppe. Die interessanteste künstlerische Persönlichkeit war jedoch G. Ronconi (Bariton), der laut A. N. Serow dem

певца», по мнению А. Н. Серова. По качеству голоса Ронкони уступал многим другим итальянским баритонам, известным русской публике, но это возмещалось его тонким артистизмом, сочетанием огромного мастерства и-высочайшей музыкальности с актерским дарованием. «Он всегда больше играет, чем поет, — писал Серов, — но при всем том поет очаровательно и иногда какой-нибудь руладкой, фиоритурой а *mezza voce*, каким-нибудь триллером *en manière de persifflage* будто нехотя выкажет себя как превосходного певца- виртуоза, победившего все трудности не совсем благодарного инструмента и владеющего самым просвещенным художественным вкусом, самым тонким; нежным артистическим смыслом» (240, 89).

Успех Ронкони, как свидетельствует другой критик, был равен «успеху Рубини, Марио и других немногих артистических исключений»³⁹.

³⁹ «Отечественные записки», 1851, № 11, Смесь, с. 51.

Одним из высших достижений певца явилось исполнение партии Риголетто в одноименной опере Верди, поставленной в Петербурге в 1853 году.

6.

Несмотря на трудные условия существования русской оперной труппы, которая была вынуждена ежегодно с приездом итальянцев отправляться в Москву и лишь изредка, притом в самое неблагоприятное для спектаклей время могла выступать перед столичной публикой, патриотически настроенные артисты делали все от

„Ideal eines dramatischen Sängers“ nahe kam. In Bezug auf die Stimmqualität war Ronconi vielen anderen italienischen Baritonen, die dem russischen Publikum bekannt waren, unterlegen, aber dies wurde durch seine feine Kunstfertigkeit kompensiert, eine Kombination aus großem Können und höchster Musikalität mit schauspielerischem Talent. „Er spielt immer mehr, als er singt“, schrieb Serow, „aber gleichzeitig singt er charmant, und manchmal zeigt er sich mit einer Roulade, einer Floskel a *mezza voce*, einem Triller *en manière de persifflage*, als ob er sich widerstrebend als ein hervorragender virtuoser Sänger zeigt, der alle Schwierigkeiten eines nicht ganz dankbaren Instruments überwunden hat und den aufgeklärtesten künstlerischen Geschmack, den feinsten, zartesten künstlerischen Sinn besitzt“ (240, 89).

Ronconis Erfolg, so ein anderer Kritiker, war gleichbedeutend mit „dem Erfolg von Rubini, Mario und anderen wenigen künstlerischen Ausnahmen“³⁹.

³⁹ Notizen des Vaterlandes, 1851, Nr. 11, Vermischtes, S. 51.

Einer der größten Erfolge des Sängers war die Darstellung des Rigoletto in Verdis gleichnamiger Oper, die 1853 in St. Petersburg aufgeführt wurde.

6.

Trotz der schwierigen Existenzbedingungen der russischen Operntruppe, die jedes Jahr mit der Ankunft der Italiener nach Moskau reisen musste und nur selten und zu den ungünstigsten Zeiten für Aufführungen vor dem Publikum der Hauptstadt auftreten konnte, setzten patriotisch gesinnte Künstler alles daran, die besten Beispiele des

них зависящее для того, чтобы сохранить лучшие образцы отечественного репертуара. Неизменно продолжал идти на петербургской сцене «Иван Сусанин» Глинки. 2 июня 1849 года состоялось 101-е представление оперы. «Отечественные записки» отмечали в связи с этим событием: «Произведения легкого стиля дают себя понять сразу и скоро надоедают; произведения настоящей высокой музыки неподатливы с первого раза, но чем более их слушаешь, тем более проникаешься ими. „Жизнь за царя“ принадлежит к созданиям последнего рода»⁴⁰.

⁴⁰ «Отечественные записки», 1849, № 7, Смесь, с. 88.

Для Москвы четырехлетнее пребывание столичной труппы имело несомненно положительное значение. В течение второй половины 30-х годов московская опера стремилась, насколько ей это удавалось, тянуться за петербургской: в 1837 году здесь поставлен «Роберт-Дьявол», затем «Норма», «Капулетти и Монтеки», «Сомнамбула», продолжали идти «Фрейшютц», «Фра-Дьяволо» и некоторые другие оперы зарубежных композиторов. В области отечественного репертуара безраздельно господствовал Верстовский.

На рубеже 30—40-х годов оперная труппа Москвы понесла чувствительные потери: в 1840 году умер ее лучший бас Лавров, в 1841—оставила сцену Репина. Их амплу заняли переведенные из Петербурга молодой бас Д. В. Куров и уже опытная, хотя и не отличавшаяся ярким дарованием певица М. К. Леонова (урожденная Эйзрих), в 1844 году переехала в Москву также Е. А. Семенова. С начала 40-х годов труппу возглавил хороший, культурный дирижер И. Иоганнис. Благодаря

russischen Repertoires zu bewahren. Glinkas "Iwan Sussanin" wurde auf der Petersburger Bühne immer wieder aufgeführt. Der 2. Juni 1849 war die 101. Aufführung der Oper. In „Notizen des Vaterlandes“ hieß es zu diesem Ereignis: „Werke des einfachen Stils geben sich sofort zu verstehen und langweilen bald, Werke der echten hohen Musik sind vom ersten Mal an unnachgiebig, aber je öfter man sie hört, desto mehr sind sie von ihnen durchdrungen. „Ein Leben für den Zaren“ gehört zu der letzteren Art von Geschöpfen“⁴⁰.

⁴⁰ „Notizen des Vaterlandes“, 1849, Nr. 7, Vermischtes, S. 88.

Für Moskau hatte der vierjährige Aufenthalt der Truppe aus der Hauptstadt eine zweifellos positive Bedeutung. In der zweiten Hälfte der 30er Jahre bemühte sich die Moskauer Oper, soweit es ihr möglich war, mit der Petersburger Oper Schritt zu halten: 1837 wurde hier „Robert der Teufel“ inszeniert, gefolgt von „Norma“, „Die Capulets und die Montagues“, „Die Nachtwandlerin“, „Der Freischütz“, „Fra Diavolo“ und einigen anderen Opern ausländischer Komponisten. Im inländischen Repertoire dominierte Werstowski uneingeschränkt.

An der Wende von den 30er zu den 40er Jahren musste die Moskauer Oper empfindliche Verluste hinnehmen: 1840 starb ihr bester Bass Lawrow, 1841 verließ Repina die Bühne. An ihre Stelle traten der junge Bass D. W. Kurow, der aus St. Petersburg versetzt worden war, und die Sängerin M. K. Leonowa (geb. Eisrich), die bereits über Erfahrung verfügte, sich aber nicht durch ihr großes Talent auszeichnete; 1844 zog auch J. A. Semjonowa nach Moskau. Seit den frühen 40er Jahren wurde die Truppe von einem guten, kultivierten

этому пополнению удалось не только сохранить основной репертуар, но и осуществить ряд новых постановок.

Важнейшей из них была первая в Москве постановка «Ивана Сусанина» Глинки, состоявшаяся 7 сентября 1842 года. Один из рецензентов, коснувшись сначала некоторых общих вопросов, писал: «Что же сказать о самом исполнении оперы? Мы им обязаны петербургским артистам, без которых, кажется, и не может идти у нас это прекрасное произведение»⁴¹. Кроме Дурова — Сусанина и Леоновой — Антонида в спектакле участвовала А. Н. Петрова (2-я), выступившая в партии Вани. Из прежних московских артистов среди исполнителей главных ролей был один Бантышев — Собинин. Считаю, что он, «как нарочно, кажется, создан для роли Богдана», критик вместе с тем отмечал в его игре «слишком резкие выходы», вредившие общему впечатлению. Можно полагать, что талантливому характерному актеру, чей облик был неразрывно связан в представлении современников с Торопом из «Аскольдовой могилы», не хватало в данном случае чувства меры и он временами «переигрывал».

Самым вопиющим моментом постановки оказалось купирование всего хорового эпилога. Цитированный рецензент оправдывал это тем, что театральные колокола никогда не смогут передать впечатление от звона настоящих московских колоколов. «Для нас, — замечает он, — опера кончилась последним чудным рыданием трио...»

Более суров отзыв, появившийся на страницах того же журнала годом позже и подписанный латинским «икс». Мы узнаем из этого отзыва, что авторская увертюра была заменена специально написанной Иоганнисом

Dirigenten, I. Johannis, geleitet. Dank dieser Ergänzung war es möglich, nicht nur das Grundrepertoire zu bewahren, sondern auch eine Reihe neuer Produktionen zu realisieren.

Die wichtigste von ihnen war die erste Moskauer Aufführung von Glinkas „Iwan Sussanin“, die am 7. September 1842 stattfand. Einer der Rezensenten schrieb, nachdem er zunächst einige allgemeine Fragen angeschnitten hatte: „Was können wir über die Aufführung der Oper selbst sagen? Wir verdanken sie den St. Petersburger Künstlern, ohne die wir, wie es scheint, dieses schöne Werk nicht aufführen können“⁴¹. Neben Durow - Sussanin und Leonowa - Antonida nahm an der Aufführung auch A. N. Petrowa (die 2.) teil, die in der Rolle des Wanja auftrat. Von den ehemaligen Moskauer Künstlern war unter den Darstellern der Hauptrollen ein gewisser Bantyschew - Sobinin. In Anbetracht dessen, dass er „wie absichtlich, so scheint es, für die Rolle des Bogdan geschaffen wurde“, stellte der Kritiker gleichzeitig in seinem Spiel „zu scharfe Possen“ fest, die dem Gesamteindruck schaden. Es ist anzunehmen, dass es dem talentierten Charakterdarsteller, dessen Image in den Augen der Zeitgenossen untrennbar mit Torop aus „Askolds Grab“ verbunden war, in diesem Fall an Augenmaß fehlte und er manchmal „überspielte“.

Der ungeheuerlichste Moment der Inszenierung war der Kauf des gesamten Chorepilogs. Der zitierte Rezensent begründete dies damit, dass die Theaterglocken niemals den Eindruck des Lätens der echten Moskauer Glocken vermitteln könnten. „Für uns“, so bemerkt er, „endete die Oper mit dem letzten wunderbaren Schluchzen des Trios...“.

Ein Jahr später erschien in derselben Zeitschrift eine strengere Rezension, die mit dem lateinischen „x“ unterzeichnet war. Aus dieser Rezension erfahren wir, dass die Ouvertüre des Autors durch eine eigens geschriebene Johannis-

на тему монархического гимна. В статье перечисляется и ряд других купюр, в том числе «чудная молитва Сусанина в 4-м действии» (ария «Чуют правду!»?). «Что ни говорите,— с возмущением писал автор, —а Глинка —наша слава музыкальная, и исполнять его произведения с небрежностью, укорачивать их и переиначивать значит не иметь уважения к русскому искусству и к самим себе»⁴².

⁴² Открытие возобновленного Большого театра. — «Москвитянин», 1843, № 10, с. 499.

Не вполне удовлетворили автора статьи и исполнители основных партий; у Курова при «благодарном» голосе он находит «отсутствие методы», а по поводу Бантышева — Собинина замечает: «Жаль еще, что наш тенор позволяет себе ухарские приемы, которые не годятся на сцене изящно образованной»⁴³.

⁴³ Там же, с. 500.

В 1844 году состоялась премьера новой оперы Верстовского «Чурова долина, или Сон наяву» с участием Семеновой, Леоновой и Курова. Опера имела успехи сохранялась в репертуаре в течение нескольких сезонов, хотя и не завоевала широкой популярности.

Петербургская труппа начала свои выступления в Москве 8 октября 1846 года «Иваном Сусаниным», впервые предоставив возможность москвичам услышать эту оперу в достойном ее высокохудожественном исполнении. 9 декабря того же года столичные артисты показали на московской сцене «Руслана и Людмилу» с Петровым и Степановой в заглавных партиях⁴⁴.

Ouvertüre zum Thema einer monarchistischen Hymne ersetzt wurde. Der Artikel listet eine Reihe weiterer Kürzungen auf, darunter „Sussanins wunderbares Gebet im vierten Akt“ (die Arie „Spür die Wahrheit!“?). „Was immer sie sagen“, schrieb der Autor entrüstet, „aber Glinka ist unser musikalischer Ruhm, und seine Werke mit Nachlässigkeit aufzuführen, sie zu kürzen und umzudeuten bedeutet, keinen Respekt vor der russischen Kunst und vor uns selbst zu haben“⁴².

⁴² Eröffnung des erneuerten Bolschoi-Theaters. — „Moskwitjanin“ (etwa: „Der Moskauer“), 1843, Nr. 10, S. 499.

Nicht ganz zufrieden mit dem Autor des Artikels und den Interpreten der Hauptrollen; bei Kurow mit „dankbarer“ Stimme findet er „Mangel an Methode“, und über Bantyschew - Sobinin bemerkt er: „Es ist immer noch schade, dass unser Tenor sich schaurige Tricks erlaubt, die nicht auf die Bühne passen, die elegant erzogen ist“⁴³.

⁴³ Ebenda, S. 500.

1844 fand die Uraufführung von Werstowskis neuer Oper „Tschurowa-Tal oder Ein Wachtraum“ mit Semjonowa, Leonowa und Kurow in den Hauptrollen statt. Die Oper war mehrere Spielzeiten lang erfolgreich im Repertoire, obwohl sie keine große Popularität erlangte.

Die St. Petersburger Kompanie begann ihre Aufführungen in Moskau am 8. Oktober 1846 mit „Iwan Sussanin“ und gab den Moskauern die Gelegenheit, diese Oper zum ersten Mal in einer würdigen und künstlerisch anspruchsvollen Aufführung zu hören. Am 9. Dezember desselben Jahres führten die Moskauer Künstler „Ruslan und Ljudmila“ auf der Moskauer Bühne mit Petrow und Stepanowa in den Titelrollen auf⁴⁴.

⁴⁴ В последующих спектаклях партию Руслана исполнял также Артемовский.

Первые представления вызвали большой интерес, и театр бывал почти полным, но вскоре сборы стали падать и опера все реже появлялась на сцене. Была ли причиной этого неподготовленность московской публики к восприятию такого сложного новаторского произведения, как считали некоторые современники, или виною тому недостатки постановки — трудно сказать. Но нельзя не признать, что руководство московских театров отнеслось к опере Глинки без должного внимания. Оформление спектакля, частично привезенное из Петербурга, было дополнено случайными, имевшимися в запасе декорациями, произведены значительные купюры. Верстовский поспешил даже на затрату 125 рублей для оплаты сценического духового оркестра, отчего безусловно пострадало звучание некоторых важных моментов оперы.

Силами петербургских артистов была осуществлена в Москве также первая постановка «Эсмеральды» Даргомыжского⁴⁵.

⁴⁵ Премьера 5 декабря 1847 года. В главных ролях выступили Семенова, Артемовский и Леонов.

Имя композитора как автора романсов, звучавших в быту и на концертной эстраде, получило к тому времени уже достаточную известность, поэтому понятен тот интерес, с которым ожидалась еще никому не известная опера. В дальнейшем, однако, ее постигла участь многих талантливых русских опер, и вскоре она исчезла с театральной афиши.

⁴⁴ In späteren Aufführungen wurde die Rolle des Ruslan auch von Artemowski gespielt.

Die ersten Aufführungen stießen auf großes Interesse, und das Theater war fast voll besetzt, doch schon bald gingen die Einnahmen zurück und die Oper wurde immer seltener aufgeführt. Ob dies daran lag, dass das Moskauer Publikum nicht bereit war, ein so komplexes und innovatives Werk zu sehen, wie einige Zeitgenossen glaubten, oder an den Unzulänglichkeiten der Inszenierung - es ist schwer zu sagen. Aber man kann nicht umhin zuzugeben, dass die Leitung der Moskauer Theater Glinkas Oper nicht mit der gebührenden Aufmerksamkeit behandelte. Das teilweise aus St. Petersburg mitgebrachte Bühnenbild wurde mit willkürlichen Kulissen aus dem Fundus ergänzt, und es wurden erhebliche Kürzungen vorgenommen. Werstowski sparte sogar 125 Rubel für ein Bühnenblasorchester ein, was zweifellos den Klang einiger wichtiger Momente der Oper beeinträchtigte.

Die erste Inszenierung von Dargomyschskis „Esmeralda“ wurde ebenfalls in Moskau von St. Petersburger Künstlern aufgeführt⁴⁵.

⁴⁵ Die Uraufführung fand am 5. Dezember 1847 statt. In den Hauptrollen spielten Semjonowa, Artemowski und Leonow.

Der Name des Komponisten als Verfasser von Romanzen, die im Alltag und auf der Konzertbühne zu hören waren, hatte zu dieser Zeit bereits genügend Ruhm erlangt, so dass das Interesse, mit dem die noch unbekanntere Oper erwartet wurde, verständlich ist. Später erlitt sie jedoch das Schicksal vieler talentierter russischer Opern und verschwand bald von den Theaterplakaten.

Отзывы прессы были разноречивы. Одни рецензенты ставили «Эсмеральду» едва ли не выше новых итальянских опер, другие упрекали композитора в отсутствии красивых, увлекательных мелодий, холодности и однообразии музыки. Московский корреспондент «Современника», признавая ряд достоинств оперы, считал ошибкой Даргомыжского, что он «взял себе в образец школу немецкую и притом такую, которая имеет в виду не столько мелодию, сколько ученую гармонию»⁴⁶.

⁴⁶ «Современник», 1848, кн. 2, Смесь, с. 158.

Оба мнения были крайними и односторонними. Отрицать мелодический дар Даргомыжского, в достаточной степени проявившийся и в «Эсмеральде», конечно же, несправедливо; если же искать образцов, которым следовал молодой композитор, то надо говорить не о немецкой, а о французской романтической опере 30-х годов. Однако Даргомыжскому не удалось в своем оперном первенце достигнуть уровня лучших из этих образцов. Московская публика не находила в нем того, что было для нее привычным и близким, в избранной же композитором образно-тематической сфере предпочитала произведения Мейербера, Беллини, Доницетти.

В одном из своих писем к Геденову Верстовский замечает, что на, оперы французских и итальянских композиторов «можно иногда более надеяться, нежели даже на русскую новинку, особливо если она не волшебная» (97, 324).

Из числа зарубежных опер, показанных петербургской труппой, особенный интерес вызвала у москвичей «Фенелла», избранная

Die Kritiken der Presse waren gemischt. Einige Rezensenten stellten „Esmeralda“ fast über die neuen italienischen Opern, während andere dem Komponisten das Fehlen schöner, mitreißender Melodien sowie die Kälte und Monotonie der Musik vorwarfen. Der Moskauer Korrespondent des „Zeitgenossen“ erkannte zwar eine Reihe von Vorzügen der Oper an, hielt es aber für einen Fehler Dargomyschskis, dass er sich „eine deutsche Schule zum Vorbild genommen hat, und zwar eine, die nicht so sehr die Melodie als vielmehr eine gelehrte Harmonie im Sinn hat“⁴⁶.

⁴⁶ „Der Zeitgenosse“, 1848, Buch 2, Vermischtes, S. 158.

Beide Meinungen waren extrem und einseitig. Es ist sicherlich ungerecht, Dargomyschskis melodische Begabung zu leugnen, die sich auch in „Esmeralda“ hinreichend manifestierte; wenn man nach Vorbildern sucht, denen der junge Komponist folgte, sollte man nicht von der deutschen, sondern von der französischen romantischen Oper der 30er Jahre sprechen. Dargomyschski gelang es jedoch nicht, mit seinem Opernerstling das Niveau der besten dieser Vorbilder zu erreichen. Das Moskauer Publikum fand bei ihm nicht das, was ihm vertraut und nahe war, während es in dem vom Komponisten gewählten phantasievollen und thematischen Bereich die Werke von Meyerbeer, Bellini und Donizetti bevorzugte.

In einem seiner Briefe an Gedeonow bemerkt Werstowski, dass man sich von Opern französischer und italienischer Komponisten „manchmal mehr erhoffen kann als von russischen Nachrichten, besonders wenn sie nicht märchenhaft sind“ (97, 324).

Von den ausländischen Opern, die von der St. Petersburger Truppe aufgeführt wurden, interessierten sich die Moskauer besonders für „Fenella“, die

Семеновой для своего бенефиса в декабре 1849 года. Известная в России уже с середины 30-х годов в исполнении немецких, а затем итальянских артистов, эта опера впервые была дана на отечественной сцене, но... с итальянским текстом. Столичные гости познакомили московскую публику и с творчеством Верди, исполнив его «Ломбардцев». К сожалению, мы не располагаем никакими сведениями ни о самой постановке, ни о том, как она была воспринята зрителями.

На протяжении 40-х годов в Москве выступали наряду с русской и иностранные оперные труппы. В 1842 году сюда была переведена из Петербурга немецкая опера. Неизвестно, что послужило причиной для этого, — желание театральной дирекции обогатить московскую оперную жизнь или падение интереса к спектаклям немецкой труппы у столичной публики. Несмотря на участие двух таких выдающихся артистов, как тенор Г. Брейтинг и бас В. Ферзинг⁴⁷, немецкая опера посещалась в Петербурге слабо; в отзыве на бенефисный спектакль последнего читаем: «По несчастью, недостаток на нашей немецкой оперной сцене хорошей примадонны не привлекает многочисленной публики в представление опер, и в бенефис Ферзинга зала Большого театра была довольно пуста»⁴⁸.

⁴⁷ Оба артиста приехали в Россию в 1837 году.

⁴⁸ «Репертуар и Пантеон», 1842, № 4, Театральная хроника, с. 23.

В Москве выступления немецкой труппы были встречены сначала с интересом, но уже со второго сезона в публике стали появляться признаки охлаждения. Не вызвали у нее

von Semjonowa im Dezember 1849 zu ihren Gunsten ausgewählt wurde. In Russland seit Mitte der 30er Jahre in der Aufführung deutscher und dann italienischer Künstler bekannt, wurde diese Oper zunächst auf der heimischen Bühne aufgeführt, aber ... mit einem italienischen Text. Die Gäste aus der Hauptstadt machten das Moskauer Publikum auch mit dem Werk Verdis bekannt, indem sie dessen „Die Lombarden“ aufführten. Leider haben wir keine Informationen über die Aufführung selbst oder darüber, wie sie vom Publikum aufgenommen wurde.

Während der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts gastierten neben russischen auch ausländische Operntruppen in Moskau. 1842 wurde die deutsche Oper aus Petersburg hierher verlegt. Es ist nicht bekannt, was der Grund dafür war – ob der Wunsch der Theaterdirektion, das Moskauer Opernleben zu bereichern, oder das nachlassende Interesse des Petersburger Publikums an den Vorstellungen der deutschen Truppe. Trotz der Mitwirkung zweier so hervorragender Künstler wie des Tenors G. Breiting und des Basses W. Versing⁴⁷ war die deutsche Oper in Petersburg nur schwach besucht; in einer Rezension des Benefizabends des letzteren heißt es: „Leider zieht der Mangel an einer guten Primadonna auf unserer deutschen Opernbühne nicht viel Publikum zu den Opernaufführungen an, und beim Benefiz Versings war der Saal des Bolschoi-Theaters ziemlich leer“⁴⁸.

⁴⁷ Beide Künstler kamen 1837 nach Russland.

⁴⁸ „Repertoire und Pantheon“, 1842, Nr. 4, Theaterchronik, S. 23.

In Moskau stießen die Aufführungen der deutschen Truppe zunächst auf Interesse, doch ab der zweiten Spielzeit begann sich das Publikum zu beruhigen. Mozarts Opern, die einen der

сочувствия оперы Моцарта, занимавшие одно из наиболее значительных мест в репертуаре труппы. Причины холодного их приема могли быть разными. «Москвитянин» откликнулся на постановку «Дон-Жуана» развернутой рецензией, в которой особо отмечен Ферзинг как исполнитель главной партии, в целом же спектакль оценивался критически: «То, в чем упрекают русских артистов, надобно сказать и о немецкой труппе: нет ensemble, а г. ферзинг один представлял нам Дон-Жуана» (276, 658). Рецензент другого журнала, сообщая о постановках «Волшебной флейты» и «Свадьбы Фигаро», писал: «Обе оперы, хотя и великого композитора, не понравились публике, оттого ли, что были дурно исполнены, или оттого, что слишком музыкальны, стало быть, не всем доступны»⁴⁹.

⁴⁹ «Репертуар и Пантеон», 1843, № 12, Смесь, с. 75.

Наиболее интересной из новинок, показанных немецкой оперой в Москве, стало исполнение трех сцен из «Гугенотов», поставленных в бенефис Ферзинга. Тот же корреспондент, отмечая успех спектакля, оканчивал свое сообщение, вопросом-восклицанием: «Услышим ли мы когда-нибудь целую оперу!...»⁵⁰

⁵⁰ «Репертуар и Пантеон», 1844, № 1. Театральная летопись, с. 30.

Вопрос этот не получил скорого ответа: в Петербурге «Гугеноты» были показаны итальянскими артистами в начале 1850 года — Москве пришлось ждать значительно дольше: опера была поставлена полностью лишь в 1863 году.

важнейших мест в репертуаре ансамбля, не встретившись с любовью. Причины их холодной приемы могли быть различными. «Москвитянин» откликнулся на постановку «Дон-Жуана» развернутой рецензией, в которой особо отмечен Ферзинг как исполнитель главной партии, в целом же спектакль оценивался критически: «То, в чем упрекают русских артистов, надобно сказать и о немецкой труппе: нет ensemble, а г. ферзинг один представлял нам Дон-Жуана» (276, 658). Рецензент другого журнала, сообщая о постановках «Волшебной флейты» и «Свадьбы Фигаро», писал: «Обе оперы, хотя и великого композитора, не понравились публике, оттого ли, что были дурно исполнены, или оттого, что слишком музыкальны, стало быть, не всем доступны»⁴⁹.

⁴⁹ „Repertoire und Pantheon“, 1843, Nr. 12, Vermischtes, S. 75.

Die interessanteste Neuheit der deutschen Oper in Moskau war die Aufführung von drei Szenen aus „Die Hugenotten“ zu Gunsten von Versing. Derselbe Korrespondent, der den Erfolg der Aufführung feststellte, beendete seinen Bericht mit einer Ausrufungsfrage: „Werden wir jemals die ganze Oper hören!...“⁵⁰

⁵⁰ „Repertoire und Pantheon“, 1844, Nr. 1. Theater-Annalen, S. 30.

Diese Frage ließ sich nicht so schnell beantworten: in St. Petersburg wurden die „Hugenotten“ Anfang 1850 von italienischen Künstlern aufgeführt - Moskau musste viel länger warten: die Oper wurde erst 1863 vollständig aufgeführt.

Время от времени здесь появлялись различные итальянские труппы, но успеха они не имели и не оставили сколько-нибудь значительного следа в музыкально-театральной жизни древней столицы.

7.

Осенью 1850 года петербургская оперная труппа окончательно вернулась в столицу. Положение ее по-прежнему оставалось тяжелым: сцена Большого театра была отдана итальянской опере и балету, русские же оперные спектакли шли либо в Александрийском театре, либо в неудобном и неблагоприятном с акустической точки зрения помещении Театра-цирка, предназначавшегося «для конных и для драматических представлений» (77, 135).

Но несмотря на все трудности, испытывавшиеся петербургской русской оперой, в ее деятельности намечается с начала 50-х годов известное оживление: количество спектаклей возросло с шести в 1849/50 году до 21 в следующем сезоне и 52 в сезоне 1853/54 года. Артистический состав труппы пополняется новыми молодыми певцами. В 1849 году дебютировал в партии Собинина только что окончивший театральное училище П. П. Булахов, сын «московского» Булахова, славившегося в 20-х и начале 30-х годов. Критика сочувственно отнеслась к молодому артисту, отметив красивый, мягкий тембр его голоса и хорошую манеру пения, но вместе с тем указывала на некоторую еще сценическую неловкость. Незадолго до Булахова выступил на сцене обладатель звучного баритона П. И. Гумбин.

Von Zeit zu Zeit traten hier verschiedene italienische Truppen auf, die jedoch keinen Erfolg hatten und keine bedeutenden Spuren im Musik- und Theaterleben der alten Hauptstadt hinterließen.

7.

Im Herbst 1850 kehrte das Petersburger Opernhaus schließlich in die Hauptstadt zurück. Ihre Situation blieb schwierig: die Bühne des Bolschoi-Theaters wurde der italienischen Oper und dem Ballett überlassen, während die russischen Operaufführungen entweder im Alexandria-Theater oder in den unbequemen und akustisch ungünstigen Räumlichkeiten des Zirkustheaters stattfanden, das „für reiterliche und dramatische Aufführungen“ gedacht war (77, 135).

Doch trotz aller Schwierigkeiten, mit denen die russische Oper in St. Petersburg konfrontiert war, setzte Anfang der 50er Jahre ein gewisser Aufschwung ein: die Zahl der Aufführungen stieg von sechs im Jahr 1849/50 auf 21 in der folgenden Spielzeit und 52 in der Spielzeit 1853/54. Der künstlerische Stab des Ensembles wird mit neuen jungen Sängern bereichert. In der Rolle des Sobinin debütierte 1849 der frischgebackene Absolvent der Theaterschule P. P. Bulachow, der Sohn des in den 20er und frühen 30er Jahren berühmten „Moskauer“ Bulachow. Die Kritiker sympathisierten mit dem jungen Künstler, hoben das schöne, weiche Timbre seiner Stimme und eine gute Art zu singen hervor, wiesen aber gleichzeitig auf einige noch vorhandene Bühnenunbeholfenheit hin. Kurz vor Bulachow war der Besitzer eines sonoren Baritons, P. I. Gumbin, auf der Bühne aufgetreten.

Оценивая исполнительские силы петербургской оперы, Серов писал в 1851 году: «Мужские роли весьма многие, по крайней мере из известных опер, могут быть с большим успехом поручаемы гг. Петрову, Артемовскому, Гумбину, Булахову, но в женщинах— недочет. Если бы появилась примадонна, русская опера зажила бы совершенно новой жизнью» (240, 76).

С 1852 года место примадонны на петербургской сцене заняла А. А. Лаврова, в замужестве Булахова, выступавшая до этого в Москве в ведущих сопрановых партиях. Меццо-сопрановые и контральтовые партии с успехом исполняла А. А. Латышева (младшая сестра Э. А. Лилеевой), а затем Д. М. Леонова, дебютировавшая в 1851 году в совсем еще юном, шестнадцатилетнем возрасте. Достигнув высокого артистического совершенства под руководством Глинки, она приобрела впоследствии известность как выдающаяся пропагандистка творчества русских композиторов.

Из оперных премьер этих лет наиболее значительной явилась «Эсмеральда» Даргомыжского (1851), уже ранее исполнявшаяся петербургскими артистами в Москве. Ю. К. Арнольд, посвятивший этому спектаклю большую статью с подробным разбором произведения, отметил в нем «кое-какие слабости и негладкости», но в то же время утверждал, «что опера „Эсмеральда“ большею частью состоит из прекрасных, истинно драматических номеров». «Я уверен, — заявлял он, — что за границей его музыка непременно обратила бы на себя внимание всех знатоков, и убежден, что при других обстоятельствах наша же публика не оправдала бы грустной пословицы: *Nul n'est prophète en son pays* („Нет пророка в своем отечестве")» (17, 28).

Über die Aufführungskräfte der Petersburger Oper schrieb Serow 1851: „Die männlichen Rollen einiger weniger, zumindest aus bekannten Opern, können mit großem Erfolg den Herren Petrow, Artemowski, Gumbin, Bulachow zugewiesen werden, aber die Frauen sind mangelhaft. Wenn eine Primadonna auftreten würde, würde die russische Oper ein völlig neues Leben führen“ (240, 76).

Ab 1852 wurde der Platz der Primadonna auf der Petersburger Bühne von A. A. Lawrowa eingenommen, die mit Bulachow verheiratet war und zuvor in Moskau in führenden Sopranrollen aufgetreten war. Mezzosopran- und Altpartien sang erfolgreich A. A. Latyschewa (die jüngere Schwester von E. A. Lilejewa), dann D. M. Leonowa, die 1851 im Alter von nur sechzehn Jahren debütierte. Nachdem sie unter Glinka hohe künstlerische Leistungen erbracht hatte, erlangte sie später Ruhm als hervorragende Propagandistin der Werke russischer Komponisten.

Von den Opernpremiere dieser Jahre war die bedeutendste Dargomyschskis „Esmeralda“ (1851), die bereits zuvor von St. Petersburger Künstlern in Moskau aufgeführt worden war. J. K. Arnold, der dieser Aufführung einen umfangreichen Artikel mit einer detaillierten Analyse des Werks widmete, stellte darin „einige Schwächen und Unebenheiten“ fest, argumentierte aber gleichzeitig, „dass die Oper „Esmeralda“ zum größten Teil aus schönen, wahrhaft dramatischen Nummern besteht. „Ich bin sicher“, erklärte er, „dass seine Musik im Ausland gewiss die Aufmerksamkeit aller Kenner auf sich gezogen hätte, und ich bin überzeugt, dass unser eigenes Publikum unter anderen Umständen das traurige Sprichwort nicht gerechtfertigt hätte: *Nul n'est prophète en son pays*“

О каких «других обстоятельствах» говорит критик — нетрудно догадаться. Опера Даргомыжского несомненно могла бы иметь большой успех, если бы русская труппа располагала соответствующими возможностями и все внимание «высших сфер» не было привлечено к итальянским певцам. Тем не менее «Эсмеральда» дважды возобновлялась на протяжении 50-х годов.

Остальные новинки русского оперного репертуара за эти годы не представляют сколько-нибудь значительного интереса. Без всякого успеха прошла «Куликовская битва» А. Г. Рубинштейна (1852), хотя критика благожелательно отнеслась к этому первому театральному опыту высокоодаренного музыканта. Более суровую оценку вызвала следующая опера того же композитора «Фомка-дурачок», поставленная весной 1853 года. «Как бы ни хвалили его музыкальную ученость специалисты по этой части,— читаем в одной из рецензий, — публика останется хладнокровной к его произведениям, если они не затронут ее за живое, — а это для композитора беда»⁵¹.

⁵¹ «Пантеон», 1853, № 5. Русский театр в Петербурге, Театральная летопись, с. 9.

В начале 50-х годов возникает неожиданная, казалось бы, для петербургской сцены тенденция к восстановлению старых русских опер XVIII и начала XIX века, давно забытых столичной публикой⁵².

⁵² Запоздалой данью этой же тенденции оказалась опера А. Ф. Львова «Русский мужичок и французские мародеры в 1812 году»

(„Es gibt keinen Propheten in seinem eigenen Land“)“ (17, 28).

Es ist nicht schwer zu erraten, von welchen „anderen Umständen“ der Kritiker spricht. Dargomyschskis Oper hätte zweifellos ein größerer Erfolg werden können, wenn die russische Truppe über die entsprechenden Einrichtungen verfügt hätte und wenn nicht die ganze Aufmerksamkeit der „höheren Sphären“ auf die italienischen Sänger gerichtet gewesen wäre. Dennoch wurde „Esmeralda“ in den 50er Jahren zweimal wiederaufgenommen.

Andere Neuerungen im russischen Opernrepertoire dieser Jahre sind nicht von großem Interesse. A. G. Rubinsteins „Die Schlacht von Kulikowo“ (1852) wurde ohne jeden Erfolg aufgeführt, obwohl die Kritiker diese erste Theatererfahrung des hochbegabten Musikers positiv beurteilten. Ein strengeres Urteil verursachte die folgende Oper desselben Komponisten „Fomka, der Narr“, die im Frühjahr 1853 aufgeführt wurde. „Wie sehr seine musikalische Gelehrsamkeit auch von Fachleuten auf diesem Gebiet gelobt wird“, heißt es in einer der Rezensionen, „das Publikum wird seinen Werken gegenüber kaltblütig bleiben, wenn es sie nicht zum Leben anrührt - und das ist ein Unglück für den Komponisten“⁵¹.

⁵¹ „Pantheon“, 1853, Nr. 5. Russisches Theater in St. Petersburg, Theater-Annalen, S. 9.

Anfang der 50er Jahre setzte eine für die Petersburger Bühne unerwartete Tendenz ein, alte russische Opern aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert zu restaurieren, die vom großstädtischen Publikum längst vergessen waren⁵².

⁵² Ein verspäteter Tribut an dieselbe Tendenz war A. F. Lwows Oper „Russischer Bauer und französische Plünderer im Jahr 1812“ (1854 im

(поставлена в 1854 году на сцене Александрийского театра), выдержанная в духе патриотических опер-водевилей периода войн с Наполеоном. Несмотря на участие лучших артистических сил, она прошла почти незамеченной и после трех представлений оказалась забытой навсегда.

В 1851 году Артемовский выбрал для своего бенефиса «Ивана Сусанина» Давоса, что было, по-видимому, инспирировано театральной дирекцией, так как сам бенефициант в исполнении оперы не участвовал⁵³, в главной партии выступил Петров.

⁵³ Артемовский спел в своем бенефисном спектакле арию Руслана «О поле, поле!» и выступил в дивертисменте «Украинская свадьба».

На этот спектакль откликнулись едва ли не все петербургские газеты, хотя о самом произведении высказывались критические соображения. Один из рецензентов, отметив впечатляющую игру Петрова, особенно в сильных драматических моментах, похвалив Булахова и Лилееву, обращал внимание на то, что либретто оперы противоречит исторической истине, — «а это один из тех недостатков в творении, передающем народное событие, которое никакой интерес не искупает» (166, 2).

В те же годы в Театре-цирке поставлены «Сбитенщик» Булландта и «Мельник-колдун» Соколовского⁵⁴, а на александрийской сцене «Леста, днепровская русалка» Давыдова, «Казак- стихотворец» А. Н. Титова и «Пан Твардовский» Верстовского.

⁵⁴ В 1847 году «Мельник» был дан в Александринском театре силами драматических артистов. На этот

Alexandria-Theater aufgeführt), die im Geiste der patriotischen Vaudeville-Opern aus der Zeit der napoleonischen Kriege stand. Trotz der Beteiligung der besten künstlerischen Kräfte blieb das Werk fast unbemerkt und geriet nach drei Aufführungen für immer in Vergessenheit.

1851 wählte Artemowski Davos' „Iwan Susanin“ für seine Benefizaufführung, was offenbar von der Theaterleitung inspiriert wurde, da der Begünstigte selbst nicht an der Aufführung der Oper beteiligt war⁵³; Petrow spielte die Hauptrolle.

⁵³ Artemowski sang bei seinem Benefizauftritt Ruslans Arie „Oh, das Feld, das Feld!“ und trat im Divertissement „Ukrainische Hochzeit“ auf.

Fast alle St. Petersburgs Zeitungen reagierten auf die Aufführung, obwohl es auch kritische Kommentare zum Werk selbst gab. Ein Rezensent, der die beeindruckende Leistung Petrows vor allem in den starken dramatischen Momenten hervorhob und Bulachow und Lilejewa lobte, wies darauf hin, dass das Libretto der Oper der historischen Wahrheit widerspreche – „und dies ist einer jener Fehler in einem Werk, das ein populäres Ereignis wiedergibt, den kein Interesse ausgleichen kann“ (166, 2).

In denselben Jahren wurden am Zirkustheater Bullandts „Der Sbitenverkäufer“ und Sokolowskis „Der Müller – Zauberer“⁵⁴ und am Alexandria-Theater Dawydows „Lesta, die Meerjungfrau vom Dnjepr“, A. N. Titows „Der Kosakendichter“ und Werstowskis „Pan Twardowski“ inszeniert.

⁵⁴ Im Jahr 1847 wurde „Der Müller“ im Alexander-Theater von Dramatikern aufgeführt. F. A. Koni äußerte sich zu

спектакль Ф. А. Кони отозвался в следующих словах: «В настоящее время „Мельник“ явился на сцене как библиографическая редкость, археологическая реминисценция... Если „Мельник“ не имел успеха при таком исполнении, вините в этом беспощадное время» (123, 63—64).

Ни одна из этих постановок не могла удержаться в репертуаре, и срок их сценической жизни оказывался очень недолгим.

Обычно эта репертуарная тенденция рассматривается как результат переживавшегося русской оперой безвременья и даже как прямая уступка ретроградным взглядам болгаринской клики. В значительной степени это так и было, но здесь есть еще одна сторона, на которую обращал внимание некрасовский «Современник»: «Многие думают, говорят и пишут, что со времени существования в Петербурге итальянской оперы музыкальный вкус у нас так развился, что лучшего ничего и желать нельзя... Заметим только, что если б оно было и справедливо, то относилось бы только к тем слоям общества, которые часто посещают итальянскую оперу. Но совсем другие слои общества составляют публику Александрийского театра, и для этих слоев итальянская опера и, следовательно, драматическая музыка вообще в ее итальянском виде не может составить наслаждения. К их музыкальности надобно подойти с другого крыльца — попроще, поближе к духу народному, заключающему в себе, быть может, гораздо больше истинно музыкальных элементов, чем дух, например, французской публики, для которой, однако, создалась Opéra comique, тоже в чисто народном характере, и процветает в наше время»⁵⁵.

dieser Aufführung wie folgt: „Gegenwärtig erscheint „Der Müller“ auf der Bühne als eine bibliographische Rarität, eine archäologische Reminiszenz.... Wenn „Der Müller“ in einer solchen Aufführung nicht erfolgreich war, so ist dies der unbarmherzigen Zeit zuzuschreiben“ (123, 63-64).

Keine dieser Produktionen konnte sich im Repertoire halten, und ihre Bühnenlebensdauer war sehr kurz.

Normalerweise wird dieser Repertoiretrend als Ergebnis der Alterslosigkeit der russischen Oper und sogar als direktes Zugeständnis an die rückwärtsgewandten Ansichten der Bulgarin-Clique gesehen. Das stimmt zum großen Teil, aber es gibt auch eine andere Seite, auf die Nekrassows „Zeitgenosse“ aufmerksam machte: „Viele Leute denken, sagen und schreiben, dass sich unser Musikgeschmack seit der Existenz der italienischen Oper in St. Petersburg so sehr entwickelt hat, dass man sich nichts Besseres wünschen kann.... Wir wollen nur anmerken, dass dies, wenn es wahr wäre, nur für jene Gesellschaftsschichten gelten würde, die häufig die italienische Oper besuchen. Das Publikum des Alexandria-Theaters besteht jedoch aus ganz anderen Gesellschaftsschichten, und für diese Schichten ist die italienische Oper und folglich die dramatische Musik im Allgemeinen in ihrer italienischen Form nicht zu genießen. Ihrer Musikalität muss man sich von einem anderen Tor aus nähern - einfacher, näher am Volksgeist, der vielleicht viel mehr wahrhaft musikalische Elemente enthält als der Geist z.B. des französischen Publikums, für das jedoch die Opéra comique, auch in einem rein volkstümlichen Charakter, geschaffen wurde und in unserer Zeit gedeiht“⁵⁵.

⁵⁵ «Современник», 1851, № 7, Отдел VI, с. 90.

Потребность в легкой комической опере на темы родной русской жизни с простой и доступной музыкой, близкой к народным истокам, вполне закономерна. Тот репертуар, который преподносился слушателю со сцены оперного театра, не мог удовлетворить этой естественной потребности, что и послужило одной из причин обращения к давно забытым и во многом уже устаревшим произведениям сорока-пятидесятилетней давности и более. Надо также учесть, что названные выше оперы давались по преимуществу в летние месяцы, когда столичный «бомонд» разъезжался по своим дачам и усадьбам и спектакли посещались людьми среднего круга.

Тот же круг зрителей создавал успех и украинским музыкальным комедиям типа «Наталки Полтавки» и «Москаля-чарівника» И. П. Котляревского. Вторая из этих пьес исполнялась в Москве с начала 40-х годов с М. С. Щепкиным в главной роли, летом 1851 года на сцене петербургского Театра-цирка в той же роли выступил Артемовский. В цитированной статье «Современника» отмечалось, что он был «в своем новом амплуа очень хорош. Игра его полна натурального малороссийского, какого-то добродушного комизма».

Однако произведения подобного рода не определяли основное направление репертуара петербургской русской оперы. Не сходили со сцены «Иван Сусанин» Глинки, «Аскольдова могила» Верстовского, некоторые из зарубежных опер, поставленных в предыдущий период. Спектакли русской оперной труппы, по

⁵⁵ „Der Zeitgenosse“, 1851, Nr. 7, Abteilung VI, S. 90.

Das Bedürfnis nach einer leichten, komischen Oper mit Themen aus dem russischen Alltagsleben und einer einfachen, leicht zugänglichen Musik, die sich an den Ursprüngen des Volkes orientiert, ist ganz natürlich. Das Repertoire, das dem Hörer auf der Opernbühne präsentiert wurde, konnte dieses natürliche Bedürfnis nicht befriedigen, was einer der Gründe dafür war, dass man sich längst vergessenen und weitgehend überholten Werken zuwandte, die vierzig bis fünfzig Jahre und länger zurücklagen. Zu bedenken ist auch, dass die genannten Opern vor allem in den Sommermonaten aufgeführt wurden, wenn die „feine Gesellschaft“ der Hauptstadt auf ihre Landhäuser und Landgüter reiste und die Aufführungen von Menschen aus der Mittelschicht besucht wurden.

Der gleiche Zuschauerkreis sorgte für den Erfolg ukrainischer Musikkomödien wie „Natalka Poltawka“ und „Moskal, der Zauberer“ von I. P. Kotljarewski. Das zweite dieser Stücke wurde in den frühen 40er Jahren in Moskau mit M. S. Schtschepkin in der Hauptrolle aufgeführt, im Sommer 1851 auf der Bühne des St. Petersburger Theaterzirkus in der gleichen Rolle von Artemowski. In einem zitierten Artikel stellte der „Zeitgenosse“ fest, dass er „in seiner neuen Rolle sehr gut ist. Sein Spiel ist voll von natürlichem Kleinrussischem, eine Art von gutmütiger Komik“.

Werke dieser Art bestimmten jedoch nicht die Hauptrichtung des Repertoires der russischen Oper in St. Petersburg. Glinkas „Iwan Sussanin“, Werstowskis „Askolds Grab“ und einige der ausländischen Opern, die in der vorangegangenen Periode inszeniert worden waren, verließen die Bühne nicht. Die Aufführungen der russischen Oper wurden, so Wolf, „von

свидетельству Вольфа, «посещались усердно меломанами, не имевшими достаточно денег для абонемента на итальянскую оперу» (77, 147).

Московская опера после временного подъема, связанного с пребыванием петербургских артистов, снова переживала трудную пору. Труппа в целом была слабой по составу, и единственной артисткой, которая способна была поддержать в публике интерес к сохранявшимся в репертуаре «большим» операм, являлась талантливая Семенова. В 1854 году при возобновлении глинкинского «Ивана Сусанина» она выступила в партии Антонида, но, несмотря на отличное исполнение ею этой партии, постановка оперы подверглась суровой критике из-за общей ее небрежности и множества неоправданных купюр.

Репертуар заполнялся в основном давно устаревшими и в большинстве своем художественно слабыми произведениями: в 1845 году вновь поставлен «Илья-богатырь», в 1846 — возобновляется четвертая часть «Русалки», в 1847 — «Князь-невидимка», в 1848 — «Мнимый невидимка» Кавоса. Создаются и новые произведения подобного же типа, среди которых любопытная попытка продолжить серию «Русалок» в пьесе под названием «Лида, дочь русалки и злой волшебник Черногор», поставленная в 1853 году (см.: 97, 286—291); об авторе музыки сведений нет (вероятнее всего, она была сборной). Восстанавливаются давно уже не шедшие оперы Верстовского «Вадим» (1850), «Пан Твардовский» (1851).

Как руководитель московских театров Верстовский старался принимать меры к укреплению оперной труппы и пополнению ее новыми исполнительскими силами.

Musikliebhabern fleißig besucht, die nicht genug Geld für ein Abonnement der italienischen Oper hatten“ (77, 147).

Die Moskauer Oper erlebte nach einem vorübergehenden Aufschwung durch den Aufenthalt von Petersburger Künstlern erneut eine schwierige Zeit. Das Unternehmen insgesamt war kompositorisch schwach, und die einzige Künstlerin, die in der Lage war, das Publikum für die „großen“ Opern, die noch im Repertoire waren, zu interessieren, war die talentierte Semjonowa. 1854 trat sie bei der Wiederaufnahme von Glinkas „Iwan Sussanin“ in der Rolle der Antonida auf, doch trotz ihrer hervorragenden Leistung in dieser Rolle wurde die Inszenierung der Oper wegen ihrer allgemeinen Nachlässigkeit und vieler ungerechtfertigter Kürzungen stark kritisiert.

Das Repertoire wurde hauptsächlich mit längst überholten und meist künstlerisch schwachen Werken gefüllt: 1845 wurde „Ilja, der Recke“ wieder aufgeführt, 1846 wurde der vierte Teil von „Rusalka“ erneuert, 1847 — „Fürst Unsichtbar“, 1848 — „Der eingebildete Unsichtbare“ von Cavos. Es entstanden auch neue Werke desselben Typs, darunter ein merkwürdiger Versuch, die Reihe der „Rusalka“ in einem Theaterstück mit dem Titel „Lida, die Tochter der Meerjungfrau und der böse Zauberer Tschernogor“ fortzusetzen, das 1853 aufgeführt wurde (siehe: 97, 286-291); es gibt keine Informationen über den Autor der Musik (wahrscheinlich handelte es sich um eine Kompilation). Werstowskis Opern „Wadim“ (1850) und „Pan Twardowski“ (1851), die lange Zeit nicht mehr aufgeführt wurden, werden derzeit restauriert.

Als Leiter der Moskauer Theater versuchte Werstowski, Maßnahmen zu ergreifen, um das Opernhaus zu stärken und es mit neuen Kräften aufzufüllen. Es gelang ihm jedoch nicht, in dieser

Однако достигнуть существенных результатов в этом направлении ему не удалось. Не встречая должной поддержки со стороны столичной дирекции и Министерства двора, московская опера была обречена долгие годы влачить жалкое, скудное существование.

8.

Картина оперной жизни России в период 1826—1855 годов будет неполной, если не коснуться хотя бы в самых общих чертах того места, которое занимала опера в жизни провинциальных театров. Особых оперных или оперно-балетных театров за пределами Петербурга и Москвы еще не существовало, исключение составляет только Одесса, где продолжала господствовать итальянская опера, утвердившаяся здесь еще в начале столетия. В остальных городах сохранялись смешанные труппы, исполнявшие силами одних и тех же артистов как драматические, так и музыкальные спектакли. Удельный вес оперы в их репертуаре, в общем, невелик, но само по себе стремление к овладению оперным жанром симптоматично.

Оперные спектакли в числе других широко обсуждались местной прессой, вокруг отдельных постановок нередко возникали горячие споры, находившие частичное отражение и на страницах столичных газет и журналов. И если не всегда можно доверять оценкам провинциальных авторов, то информация, даваемая этими материалами, достаточно полна и обильна (см.: 147, 51— 64).

Но прежде чем переходить к вопросам оперного репертуара и постановочной культуры, надо

Рichtung wesentliche Ergebnisse zu erzielen. Ohne die Unterstützung der Hauptstadtdirektion und des Hofministeriums fristete die Moskauer Oper viele Jahre lang ein kümmerliches Dasein.

8.

Das Bild des Opernlebens in Russland in der Zeit von 1826 bis 1855 wäre unvollständig, wenn wir nicht zumindest ganz allgemein auf den Platz eingehen würden, den die Oper im Leben der Provinztheater einnahm. Außerhalb von St. Petersburg und Moskau gab es keine speziellen Opern- oder Opern-Ballett-Theater; die einzige Ausnahme war Odessa, wo die italienische Oper, die sich dort zu Beginn des Jahrhunderts etabliert hatte, weiterhin dominierte. In den übrigen Städten gab es weiterhin gemischte Truppen, die von denselben Künstlern sowohl dramatische als auch musikalische Aufführungen darboten. Der Anteil der Oper in ihrem Repertoire ist im Allgemeinen gering, aber der Wunsch, das Genre Oper zu beherrschen, ist symptomatisch.

Opernaufführungen wurden u.a. in der Lokalpresse breit diskutiert, und oft entstanden hitzige Debatten um einzelne Inszenierungen, die sich teilweise in den Seiten der großstädtischen Zeitungen und Zeitschriften widerspiegelten. Und auch wenn man sich nicht immer auf die Einschätzungen von Autoren aus der Provinz verlassen kann, so sind die Informationen, die diese Materialien liefern, doch recht vollständig und reichhaltig (siehe: 147, 51-64).

Bevor man sich jedoch den Fragen des Opernrepertoires und der Produktionskultur zuwendet, ist es

отметить некоторые общие изменения в положении, организации, а отчасти также географии провинциальных театров. Крепостные театры, вставшие уже в начале XIX века на путь частного предпринимательства, почти полностью теряют свое значение к 30—40-м годам. Правда, отдельные помещики сохраняли у себя группы крепостных музыкантов и актеров, но только, если можно так выразиться, «для домашнего употребления»⁵⁶.

⁵⁶ Крепостной театр существовал, например, у В. П. Тургеневой, матери писателя. Некоторые из принадлежавших ей актеров были затем выкуплены и вошли в состав «вольных» групп.

Крупнейшие, наиболее значительные крепостные сцены переходят в руки антрепренеров — специалистов театрального дела или купцов, для которых содержание театра являлось источником дополнительного дохода. Так, пользовавшийся широкой известностью театр князя Н. Г. Шаховского в Нижнем Новгороде был приобретен в 1827 году чиновником И. А. Распутиным, которому принадлежал также саратовский театр. Благодаря принятым им мерам нижегородский театр, как сообщает местный корреспондент, «сделался едва ли не лучшей провинциальной сценою в России, исключая, может быть, орловский театр графа С. М. Каменского, который, впрочем, тогда уже клонился к упадку» (83, 99). В 1838 году во главе театра в Нижнем встал художник-декоратор М. И. Живокини, брат известного московского актера В. И. Живокини.

Начинает широко развиваться театр в центре российской металлургической и горнодобывающей промышленности, на Урале: в 1843 году создан

необходимо, einige allgemeine Veränderungen in der Situation, der Organisation und teilweise auch in der Geographie der Provinztheater festzustellen. Die Leibeigenen-Theater, die bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Weg in die Privatwirtschaft eingeschlagen hatten, verloren in den 30er und 40er Jahren fast vollständig ihre Bedeutung. Zwar hielten sich einige Grundherren Gruppen von Leibeigenenmusikern und -schauspielern, aber nur, wenn man so sagen darf, „für den Hausgebrauch“⁵⁶.

⁵⁶ Ein Leibeigenen-Theater gab es zum Beispiel im Haus von W. P. Turgenjewa, der Mutter des Schriftstellers. Einige der Schauspieler, die zu ihr gehörten, wurden später aufgekauft und schlossen sich den „freien“ Truppen an.

Die größten und wichtigsten Leibeigenen Bühnen gingen in die Hände von Unternehmern - Theaterspezialisten oder Kaufleuten - über, für die der Unterhalt des Theaters eine zusätzliche Einnahmequelle darstellte. So wurde 1827 das bekannte Theater des Fürsten N. G. Schachowski in Nischni Nowgorod von einem Beamten namens I. A. Rasputin erworben, dem auch das Theater in Saratow gehörte. Dank der von ihm ergriffenen Maßnahmen wurde das Nischni-Nowgoroder Theater, wie ein lokaler Korrespondent schrieb, „fast zur besten Provinzbühne Russlands, vielleicht mit Ausnahme des Theaters des Grafen S. M. Kamenski in Orel, das aber damals schon im Niedergang begriffen war“ (83, 99). 1838 übernahm M. I. Schiwokini, der Bruder des berühmten Moskauer Schauspielers W. I. Schiwokini, die Leitung des Theaters in Nischni.

Im Zentrum der russischen Hütten- und Bergbauindustrie, im Ural, begann sich das Theater auf breiter Front zu entwickeln: 1843 wurde in Jekaterinburg ein ständiges Theater gegründet, wohin

постоянный театр в Екатеринбурге, куда перекочевал со своей труппой актер и режиссер П. А. Соколов, подвизавшийся ранее в Казани (см.: 135, 87). Труппа Соколова выступала также в Перми и в Ирбите в ярмарочный сезон. В небольших же городах и заводских поселках сохранялись до середины века крепостные театры. Так, на Очерском заводе Строгановых силами крепостных актеров была поставлена опера Матинского — Пашкевича «Санктпетербургский гостиный двор» (см.: 135, 61).

Кроме более или менее постоянных стационарных театров типа названных выше в театральной жизни провинции играли значительную роль странствующие труппы, непрерывно, переезжавшие из одного города в другой, где задерживались иногда на сезон, иногда на более продолжительный срок, в зависимости от кассовых сборов. При отсутствии специально оборудованного театрального здания наскоро приспособляли какое-нибудь арендованное помещение, обставляя его скромным примитивным реквизитом, не требовавшим больших затрат.

Чаще всего давались оперы полуводевильного типа с несложными музыкальными номерами, для исполнения которых не было необходимости в певцах с большими, хорошо поставленными голосами: «Мельник», «Русалки», «Казак-стихотворец» и т. п. Из новых опер наибольшей популярностью пользовалась «Аскольдова могила», есть сведения о ее постановках в Воронеже, Пензе, Саратове, Тамбове, Астрахани, Нижнем Новгороде, Казани, Екатеринбурге, Харькове, Киеве и других городах. В одном из сообщений харьковского корреспондента мы находим упоминание и о постановке «Пана Твардовского»⁵⁷.

der Schauspieler und Regisseur P. A. Sokolow, der zuvor in Kasan gearbeitet hatte, mit seiner Truppe übersiedelte (siehe: 135, 87). Sokolows Truppe trat während der Messesaison auch in Perm und Irbit auf. In kleinen Städten und Fabriksiedlungen blieben Festungstheater bis zur Mitte des Jahrhunderts erhalten. So wurde z. B. im Ocker-Werk der Stroganows die Matinski-Paschkewitsch-Oper „Der Petersburger Gostiny Dwor“ (*Gasthof*) von Leibeigenenschauspielern aufgeführt (siehe: 135, 61).

Neben den mehr oder weniger fest etablierten stationären Theatern, wie den oben genannten, spielten wandernde Theatertruppen eine wichtige Rolle im Theaterleben der Provinz. Diese Truppen zogen ständig von einer Stadt zur nächsten, wobei sie sich je nach Kassenerfolg manchmal für eine Saison, manchmal auch für einen längeren Zeitraum an einem Ort aufhielten. Mangels eines speziell ausgestatteten Theatergebäudes wurde kurzerhand ein angemietetes Gebäude hergerichtet und mit einfachem, primitivem und kostengünstigem Inventar ausgestattet.

Meistens handelte es sich um eine Art Vaudeville-Oper mit einfachen musikalischen Nummern, für deren Aufführung man keine Sänger mit großen, wohlklingenden Stimmen brauchte: „Der Müller“, „Rusalka“, „Der Kosakendichter“ und so weiter. Von den neuen Opern war „Askolds Grab“ die beliebteste; es gibt Informationen über ihre Aufführung in Woronesch, Pensa, Saratow, Tambow, Astrachan, Nischni Nowgorod, Kasan, Jekaterinburg, Charkow, Kiew und anderen Städten. In einem der Berichte eines Korrespondenten aus Charkow wird eine Aufführung von „Pan Twardowski“ erwähnt⁵⁷.

⁵⁷ «Репертуар и Пантеон», 1845, № 5, Театральная летопись, с. 106.

Что касается опер Глинки, то они оказывались не под силу даже лучшим провинциальным театрам, но интерес к ним проявлялся в концертном исполнении отдельных отрывков. В Харькове в 1841 году, а несколькими годами позже в Нижнем Новгороде было поставлено I действие «(Ивана Сусанина» (см.: 214).

Исполнялись и зарубежные, преимущественно итальянские и французские оперы, получившие признание столичной публики. Выступления труппы Соколова в Екатеринбурге открылись 5 ноября 1843 года «Сомнамбулой» Беллини (она шла под названием «Женщина-лунатик»), причем в главной партии (Амины) выступила популярная провинциальная артистка Евдокия Иванова, бывшая крепостная, выкупленная у В. П. Тургеневой (см.: 135, 114). Эта опера с участием той же артистки шла уже раньше в Казани.

Одной из наиболее репертуарных опер являлась «Цампа» Герольда, шедшая в Нижнем Новгороде, Калуге, Саратове, Казани. Некоторые из провинциальных театров решались ставить «Фрейшютца» и даже «Роберта-Дьявола».

Другой вопрос — каков был уровень исполнения этого репертуара. Как уже сказано выше, печатные отзывы не дают надёжной основы для суждения на этот счет: об одном и том же спектакле высказывались иногда прямо противоположные оценки, от восторженно-хвалебных до уничтожающих. Большинство опер шло с купюрами и как-то адаптировалось к условиям той или другой сцены, иногда выпускались целые действия. Даже «Аскольдова могила» давалась без IV акта, для

⁵⁷ „Repertoire und Pantheon“, 1845, Nr. 5, Theater-Annalen, S. 106.

Was Glinkas Opern anbelangt, so überstiegen sie die Kapazitäten selbst der besten Provinztheater, aber das Interesse an ihnen manifestierte sich in konzertanten Aufführungen einzelner Ausschnitte. In Charkow wurde 1841 und einige Jahre später in Nischni Nowgorod der erste Akt von „Iwan Sussanin“ aufgeführt (siehe: 214).

Sie führten auch ausländische, vor allem italienische und französische Opern auf, die vom Publikum in der Hauptstadt anerkannt wurden. Die Aufführungen von Sokolows Truppe in Jekaterinburg begannen am 5. November 1843 mit Bellinis „Die Nachtwandlerin“ (sie wurde unter dem Titel „Die Verrückte“ aufgeführt), wobei die beliebte Provinzkünstlerin Jewdokia Iwanowa, eine von W. P. Turgenjewa gekaufte ehemalige Leibeigene, die Titelrolle (Amina) spielte (siehe: 135, 114). Diese Oper mit der gleichen Künstlerin war zuvor in Kasan aufgeführt worden.

Eine der meistgespielten Opern war Hérolts „Zampa“, die in Nischni Nowgorod, Kaluga, Saratow und Kasan aufgeführt wurde. Einige der Provinztheater wagten es, den „Freischütz“ und sogar „Robert der Teufel“ aufzuführen.

Eine andere Frage ist das Niveau der Aufführung dieses Repertoires. Wie bereits erwähnt, bieten die gedruckten Rezensionen keine verlässliche Grundlage für eine Beurteilung dieses Punktes: manchmal wurde ein und dieselbe Aufführung direkt entgegengesetzt bewertet, von enthusiastisch und lobend bis hin zu vernichtend. Die meisten Opern wurden mit Kürzungen aufgeführt und irgendwie an die Gegebenheiten dieser oder jener Bühne angepasst; manchmal wurden ganze Akte gestrichen. Sogar „Askolds

постановки которого не все театры располагали необходимыми техническими средствами. Известный провинциальный актер И. И. Лавров, вспоминая об исполнении первого действия «Цампы» в Таганроге в 1848 году, писал: «Актеров для пения было так мало, что я принужден был играть две роли: Альфонса и Даниила». Впрочем, тут же он замечает: «Пьеса эта... была обставлена хорошо и прошла с большим успехом» (137, 126).

Недостаток поющих актеров был одной из причин многочисленных купюр или замены эпизодов, предназначенных для пения, обычной речью. Приходилось приспосабливать к имеющимся возможностям и инструментовку опер. Обычный состав оркестра в провинциальных театрах редко превышал 10—12 человек, среди которых не хватало исполнителей на ряде обозначенных в партитуре инструментов. Если где-нибудь появлялся полностью укомплектованный оркестр, то это становилось событием для театра. Воронежский корреспондент «Москвитянина», быть может, с некоторой долей преувеличения писал: «...в 1841 году по переезде г. помещика Охотникова из своего поместья в Воронеж, куда он также переселил и свой отличный оркестр, не только начинается блестящее оезсепйо для музыки в Воронеже, но и сам воронежский театр как будто бы воспрянул от своего летаргического сна, оживляясь чудесными звуками блестящего Оркестра г. Охотникова» (31, 183—184).

Бывали случаи, когда вмешательство постановщика в музыкальный текст переходило меру допустимого и приводило к полному искажению произведения. В сообщении из Астрахани о

Grab“ wurde ohne den vierten Akt gegeben, für dessen Aufführung nicht alle Theater über die notwendigen technischen Mittel verfügten. Der berühmte Provinzschauspieler I. I. Lawrow, der sich an die Aufführung des ersten Aktes von „Zampa“ in Taganrog 1848 erinnerte, schrieb: „Die Schauspieler für den Gesang waren so wenige, dass ich gezwungen war, zwei Rollen zu spielen: Alphonse und Daniel.“ Allerdings stellt er sofort fest: „Dieses Stück ... wurde gut inszeniert und war ein großer Erfolg“ (137, 126).

Der Mangel an singenden Schauspielern war einer der Gründe für die zahlreichen Kürzungen oder die Ersetzung der Gesangsszenen durch gewöhnliche Sprache. Auch die Instrumentierung der Opern musste an die vorhandenen Möglichkeiten angepasst werden. Die übliche Zusammensetzung des Orchesters in den Provinztheatern überstieg selten 10-12 Personen, unter denen es an Interpreten für eine Reihe von in der Partitur angegebenen Instrumenten fehlte. Wenn irgendwo ein voll besetztes Orchester auftauchte, wurde dies zu einem Ereignis für das Theater. Der Korrespondent der Moskauer Zeitung „Moskwitjanin“ schrieb, vielleicht mit etwas Übertreibung: „...im Jahre 1841, nach dem Umzug des Gutsbesizers Herrn Ochotnikow aus seinem Gut nach Woronesch, wohin er auch sein ausgezeichnetes Orchester verlegte, beginnt nicht nur eine glänzende Ära für die Musik in Woronesch, sondern auch das Woronescher Theater selbst scheint aus seinem lethargischen Schlaf erwacht zu sein, belebt von den wunderbaren Klängen des glänzenden Orchesters von Herrn Ochotnikow“ (31, 183-184).

Es gab Fälle, in denen die Eingriffe des Regisseurs in den Notentext die Grenzen des Erlaubten überschritten und zu einer völligen Verfälschung des Werkes führten. In einem Bericht aus Astrachan über die Aufführungen einer

выступлениях одной из странствующих трупп мы читаем: «...не надо думать, что в операх, например „Волшебном стрелке“, музыка была Вебера, — совсем нет: каждый актер и актриса поют на свой лад, на голос знакомый каждому; мотивы большей частью заимствуются из „Русалок“»⁵⁸.

⁵⁸ «Репертуар русского театра», 1841, №7, с. 27.

На самых крупных провинциальных сценах, таких, как нижегородская, казанская, екатеринбургская, саратовская, подобные искажения, надо полагать, не могли иметь места и вынужденная «адаптация» опер производилась с большим тактом. «Казанскую театральную музыку можно слушать с удовольствием, — признавал достаточно строгий в своих оценках критик. — Оркестр состоит не более чем из Пятнадцати человек, но очень строен» (104, 105).

При всех этих недостатках деятельность провинциальных театров способствовала распространению оперной культуры на обширной территории Российской империи. Нельзя не согласиться в этом отношении с суждением, высказанным на страницах петербургского журнала по новоду оперных постановок казанского театра: «...знаток музыки, любитель хорошего пения не найдет для себя никакого удовольствия в представлении этих опер на казанском театре; но тот, кто не слышал их ни в Петербурге, ни в Москве, может смотреть на них в Казани, потому что пение казанских актеров если и не изящно, то, по крайней мере, верно»⁵⁹.

⁵⁹ «Репертуар русского театра», 1840, № 8, с. 15.

der reisenden Truppen lesen wir: „... glauben Sie nicht, dass in Opern wie „Der Freischütz“ die Musik von Weber war, - ganz und gar nicht: jeder Schauspieler und jede Schauspielerin singt auf seine/ihre Weise, mit einer Stimme, die jedem vertraut ist, die Motive sind meist aus „Rusalka“ entlehnt“⁵⁸.

⁵⁸ „Repertoire des Russischen Theaters“, 1841, Nr. 7, S. 27.

Auf den großen Provinzbühnen wie in Nischni Nowgorod, Kasan, Jekaterinburg und Saratow konnten solche Verzerrungen vermutlich nicht stattfinden, und die erzwungene „Anpassung“ der Opern wurde mit mehr Taktgefühl vorgenommen. „Die Kasaner Theatermusik kann man sich mit Vergnügen anhören“, gab ein Kritiker zu, der in seinen Beurteilungen recht streng war. — „Das Orchester besteht aus nicht mehr als fünfzehn Personen, aber es ist sehr stark“ (104, 105).

Trotz all dieser Unzulänglichkeiten trugen die Aktivitäten der Provinztheater zur Verbreitung der Opernkultur auf dem gesamten Gebiet des Russischen Reiches bei. Man kann in dieser Hinsicht nur dem Urteil zustimmen, das auf den Seiten einer Petersburger Zeitschrift anlässlich der neuen Opernproduktionen des Kasaner Theaters geäußert wurde: „... ein Musikkennner, ein Liebhaber guten Gesangs wird an der Aufführung dieser Opern im Kasaner Theater kein Vergnügen finden; wer sie aber weder in Petersburg noch in Moskau gehört hat, kann sie sich in Kasan ansehen, denn der Gesang der Kasaner Schauspieler ist, wenn nicht anmutig, so doch wenigstens treu“⁵⁹.

⁵⁹ „Repertoire des Russischen Theaters“, 1840, Nr. 8, S. 15.

Среди странствующих трупп, имевших в своем репертуаре оперные спектакли, выделялась серьезностью постановки дела и относительно высоким профессиональным уровнем антреприза И. Ф. Штейна, с именем которого нам уже приходилось встречаться в предыдущем томе. Ее деятельность распространялась главным образом на города Украины: с 1827 года она выступала в Одессе, успешно выдерживая конкуренцию итальянской оперы, затем в Киеве. Оперный репертуар ее складывался в основном из произведений Давыдова, А. Н. Титова, Кавоса, относящихся к началу века. В 1836 году Штейн познакомил одесскую публику с «Вадимом» Верстовского (см.: 120, 402). В перечне опер, исполнявшихся его труппой, значится также «Волшебный стрелок».

В 30-х годах Киев выдвигается как один из городов с наиболее развитой театральной культурой. При городской управе была создана театральная дирекция, которая заключала контракт с антрепренерами и осуществляла наблюдение за их работой. «Это, пожалуй, первая городская театральная антреприза в России», — замечает историк музыкальной жизни Киева (129, 277). Отпускаемая городом дотация позволила частично переоборудовать сцену, улучшить оформление спектаклей, увеличить состав оркестра.

В начале 1846 года на сцене киевского театра выступала польская оперная труппа, возглавлявшаяся певцом и режиссером В. Шмидгофом. Начав свои выступления оперой Обера «Фра-Дьяволо», труппа показала в дальнейшем «Севильского цирюльника», «Белую даму» Буальдьё, «Норму» Беллини, «Фенеллу» Обера, «Цампу» Герольда и некоторые другие произведения зарубежного оперного репертуара.

Unter den reisenden Truppen, die Opernaufführungen in ihrem Repertoire hatten, zeichnete sich das Unternehmen von I. F. Stein, dessen Namen wir bereits im vorigen Band kennengelernt haben, durch seine Seriosität und sein relativ hohes professionelles Niveau aus. Seine Tätigkeit erstreckte sich vor allem auf ukrainische Städte: ab 1827 trat es in Odessa auf, wo es sich erfolgreich gegen die Konkurrenz der italienischen Oper durchsetzte, und danach in Kiew. Ihr Opernrepertoire bestand hauptsächlich aus Werken von Dawydow, A. N. Titow und Cavos, die auf den Beginn des Jahrhunderts zurückgehen. 1836 machte Stein das Publikum in Odessa mit Werstowskis „Wadim“ bekannt (siehe: 120, 402). Auf der Liste der von seinem Ensemble aufgeführten Opern steht auch „Der Freischütz“.

In den 30er Jahren entwickelte sich Kiew zu einer der Städte mit der größten Theaterkultur. Bei der Stadtverwaltung wurde eine Theaterdirektion eingerichtet, die Verträge mit den Unternehmern abschloss und deren Arbeit überwachte. „Dies ist vielleicht die erste städtische Theatertruppe in Russland“, bemerkt ein Historiker des Musiklebens in Kiew (129, 277). Die von der Stadt bereitgestellten Subventionen ermöglichten es, die Bühne teilweise neu auszustatten, die Gestaltung der Aufführungen zu verbessern und das Orchester zu vergrößern.

Anfang 1846 trat eine polnische Operntruppe unter der Leitung des Sängers und Regisseurs W. Schmidthof auf der Bühne des Kiewer Theaters auf. Die Truppe begann ihre Vorstellungen mit Aubers Oper „Fra Diavolo“ und führte später „Der Barbier von Sevilla“, „Die weiße Dame“ von Boaldieu, „Norma“ von Bellini, „Fenella“ von Auber, „Zampa“ von Hérold und einige andere Werke des ausländischen Opernrepertoires auf. Der Verfasser des

Автор корреспонденции, напечатанной в журнале «Репертуар и Пантеон», писал: «Не унижая достоинств русской труппы, должен я сказать, что киевская публика отдает преимущество труппе г. фон Шмидгофа. Не удивительно: г. фон Шмидгоф пел превосходно, хотя давно, на театрах венском и дрезденском. Теперь же он превосходный режиссер, какого трудно отыскать. Жена и в особенности дочь составят украшение любой труппы, первая одним пением, а последняя и пением и прелестной наружностью» (115, 95).

До начала своего киевского сезона труппа Шмидгофа выступала в Харькове, где на ее спектаклях бывал А. Н. Серов, находившийся там в октябре 1845 года проездом по пути в Симферополь. Из артистов труппы будущий критик особенно выделил Эвелину Шмидгоф и Развидовскую, которые, по его словам, «поют так, что сделали бы честь любой столичной сцене» (245, 2). В конце 40-х годов мы встречаем Шмидгофа в Нижнем Новгороде в должности театрального капельмейстера, на сцене нижегородского театра выступала и его дочь (см.: 120, 314).

Одесская итальянская опера перешла в 1825 году в руки нового руководителя, которому удалось привлечь хороших артистов, обновить репертуар и тем самым достигнуть общего подъема в работе. В 30-х годах, после ликвидации петербургской итальянской труппы, Одесса оставалась единственным в России городом, где искусство итальянских певцов продолжало жить и процветать, хотя среди них и не было звезд первой величины. На сцене одесского театра постоянно появлялись новые произведения, принадлежавшие к последним достижениям итальянского оперного

Briefwechsels, der in der Zeitschrift „Repertoire und Pantheon“ abgedruckt wurde, schrieb: „Ohne die Verdienste der russischen Truppe zu schmälern, muss ich sagen, dass das Kiewer Publikum die Truppe von Herrn von Schmidthof bevorzugt. Kein Wunder: Herr von Schmidthof hat, wenn auch vor langer Zeit, an den Theatern von Wien und Dresden ausgezeichnet gesungen. Jetzt ist er ein hervorragender Regisseur, wie man ihn nur selten findet. Seine Frau und besonders seine Tochter werden das Schmuckstück jeder Truppe sein, erstere allein durch Gesang, letztere durch Gesang und reizende Erscheinung“ (115, 95).

Vor dem Beginn der Kiewer Saison trat die Schmidthof-Truppe in Charkow auf, wo ihre Aufführungen von A. N. Serow besucht wurden, der im Oktober 1845 auf dem Weg nach Simferopol dort vorbeikam. Von den Künstlern der Truppe hob der spätere Kritiker besonders Evelina Schmidthof und Razvidovskaya hervor, die nach seinen Worten „auf eine Weise singen, die jeder großen Bühne zur Ehre gereichen würde“ (245, 2). Ende der 40er Jahre treffen wir Schmidthof in Nischni Nowgorod als Theaterkapellmeister an, und auch seine Tochter tritt auf der Bühne des Nischni Nowgoroder Theaters auf (siehe: 120, 314).

1825 wurde die italienische Oper von Odessa von einem neuen Direktor übernommen, dem es gelang, gute Künstler zu gewinnen, das Repertoire zu erneuern und so einen allgemeinen Aufschwung des Werks zu erreichen. In den 30er Jahren, nach der Auflösung der St. Petersburger italienischen Truppe, blieb Odessa die einzige Stadt in Russland, in der die Kunst der italienischen Sänger weiterlebte und gedieh, auch wenn unter ihnen nicht die Stars ersten Ranges waren. Auf der Bühne des Theaters von Odessa erschienen ständig neue Werke, die zu den neuesten Errungenschaften der italienischen Oper gehörten (siehe: 120,

творчества (см.: 120, 414—415). Если в предшествующий период безусловно главенствовал в репертуаре Россини, то теперь на первый план выдвигаются сочинения более молодых композиторов, связанных с тенденциями итальянского «рисорджименто», Беллини и Доницетти. Так, в 1827 году были поставлены 9 опер Россини и всего по одной опере пяти других композиторов (среди них «Дон-Жуан» Моцарта и «Фрейшютц» Вебера), в сезоне 1839/40 года из общего числа исполненных опер Россини принадлежали только пять, тогда как Беллини был представлен семью произведениями ⁶⁰.

⁶⁰ Полный репертуар этого сезона приводится в корреспонденции: Несколько слов об одесском театре, — «Репертуар русского театра», 1840, № 7, с. 40.

Эти изменения соответствовали общей эволюции вкусов русской публики. Большинство опер Беллини и Доницетти, входивших в репертуар одесской итальянской труппы, почти одновременно или с некоторым опозданием появлялись и на столичной сцене в исполнении русских или немецких артистов. Одесская опера иногда опережала даже своих соотечественников, утверждающихся на сцене петербургского Большого театра с 1843 года: так, «Ломбардцев» Верди, впервые показанных в Одессе 17 апреля 1845 года, столичные меломаны смогли услышать только полугодом позже. За десятилетний период 1845—1854 годов одесская труппа поставила 14 произведений этого композитора, в том числе и такие, которые остались неизвестны петербуржцам («Аттила», «Разбойники»).

414-415). Während in der vorangegangenen Periode zweifellos Rossini das Repertoire dominiert hatte, traten nun die Werke jüngerer, mit den Tendenzen des italienischen „Risorgimento“ verbundener Komponisten, Bellini und Donizetti, in den Vordergrund. So wurden 1827 neun Opern von Rossini und nur je eine von fünf anderen Komponisten (darunter Mozarts „Don Giovanni“ und Webers „Freischütz“) aufgeführt; in der Spielzeit 1839/40 wurden nur fünf der insgesamt aufgeführten Opern von Rossini aufgeführt, während Bellini mit sieben Werken vertreten war ⁶⁰.

⁶⁰ Das vollständige Repertoire dieser Spielzeit findet sich in der Korrespondenz: Einige Worte über das Theater in Odessa, - „Repertoire des Russischen Theaters“, 1840, Nr. 7, S. 40.

Diese Veränderungen entsprachen der allgemeinen Entwicklung des Geschmacks des russischen Publikums. Die meisten Opern von Bellini und Donizetti, die zum Repertoire der italienischen Truppe von Odessa gehörten, erschienen fast gleichzeitig oder mit einiger Verzögerung auf der Bühne der Hauptstadt, aufgeführt von russischen oder deutschen Künstlern. Die Oper von Odessa war sogar ihren Landsleuten, die seit 1843 auf der Bühne des St. Petersburger Bolschoi-Theaters standen, manchmal voraus: So konnten die Musikliebhaber der Metropole „Die Lombarden“ von Verdi, die am 17. April 1845 in Odessa uraufgeführt wurde, erst ein halbes Jahr später hören. In den zehn Jahren von 1845 bis 1854 führte die Odessaer Truppe 14 Werke dieses Komponisten auf, darunter einige, die den Petersburgern unbekannt blieben („Attila“, „Die Räuber“).

По составу исполнителей и постановочным возможностям одесская итальянская опера, конечно, не могла соревноваться с петербургской, на содержание которой затрачивались колоссальные суммы, она стремилась заинтересовать слушателей главным образом разнообразием репертуара, но одновременно ее руководители заботились и о привлечении крупных артистических сил. В начале 50-х годов здесь выступали знаменитый баритон Дж. Ронкони и тенор Э. Ноден — певцы с европейской славой, вызывавшие восхищение самых требовательных ценителей.

В 1851 году постоянная итальянская труппа была создана и в Тифлисе, где она выступала во вновь построенном театральном здании. Сообщая об оживлении театральной жизни в этом крупнейшем культурном центре Закавказья, местный корреспондент писал: «Но главное наше сценическое наслаждение заключается теперь в опере. Итальянские гости, в числе которых тифлисская публика встретила двух-трех старых знакомых, обещают нам бездну удовольствий истинно артистических»⁶¹.

⁶¹ «Пантеон», 1853, № 1, Провинциальные театры в России, с. 2.

Среди исполняемых опер упоминаются «Норма», «Лукреция Борджиа», «Эрнани».

В 1850—1851 годах группа оперных певцов, входивших в состав петербургской итальянской труппы (правда, не самых выдающихся), предприняла турне по городам Средней и Южной России. Начав с Москвы, они выступили далее в Курске, Воронеже, Нижнем Новгороде, Пензе, Казани, Твери, Костроме, Ярославле, но того успеха,

Was die Zusammensetzung der Darsteller und die Aufführungsmöglichkeiten anbelangt, konnte die italienische Oper von Odessa natürlich nicht mit der Petersburger Oper konkurrieren, für deren Unterhalt kolossale Summen aufgewendet wurden; sie versuchte, das Publikum vor allem durch die Vielfalt des Repertoires zu interessieren, aber gleichzeitig waren ihre Leiter auch darauf bedacht, große künstlerische Kräfte anzuziehen. In den frühen 50er Jahren traten hier der berühmte Bariton G. Ronconi und der Tenor E. Noden auf, Sänger von europäischem Ruhm, die von den anspruchsvollsten Kennern bewundert wurden.

1851 wurde auch in Tiflis eine ständige italienische Truppe gegründet, die in einem neu errichteten Theatergebäude auftrat. Über die Wiederbelebung des Theaterlebens in diesem wichtigen Kulturzentrum des Transkaukasus schrieb ein lokaler Korrespondent: „Aber unser Hauptvergnügen auf der Bühne ist jetzt die Oper. Die italienischen Gäste, unter denen das Tifliser Publikum zwei oder drei alte Bekannte traf, versprechen uns eine Fülle von wahrhaft künstlerischen Genüssen“⁶¹.

⁶¹ „Pantheon“, 1853, Nr. 1, Provinztheater in Russland, S. 2.

Zu den Opern, die aufgeführt werden sollen, gehören „Norma“, „Lucrezia Borgia“ und „Ernani“.

In den Jahren 1850-1851 unternahm eine Gruppe von Opersängern, die zur italienischen Truppe von St. Petersburg gehörten (wenn auch nicht die herausragendsten), eine Tournee durch die Städte Mittel- und Südrusslands. Von Moskau aus traten sie in Kursk, Woronesch, Nischni Nowgorod, Pensa, Kasan, Twer, Kostroma und Jaroslawl auf, hatten aber nicht den Erfolg, den

на который, по-видимому, рассчитывали гастролеры, им не удалось достигнуть. Анализируя отклики местной прессы на выступления итальянских артистов, Т. Н. Ливанова констатирует: «Как можно было убедиться по многим привлеченным материалам, в русской провинции чуть ли не вместе с увлечением итальянской оперой нарождалось и зрело трезвое и вполне критичное к ней отношение, более трезвое и более критичное подчас, нежели в Петербурге» (147, 63—64).

Вопреки всем трудностям, стоявшим на пути развития русского оперного искусства в 40-х и первой половине 50-х годов, его авторитет среди широких общественных кругов непрерывно рос и укреплялся. Как бы ни старались так называемое «высшее общество» и раболепствующая перед ним реакционная печать принизить и дискредитировать достижения отечественной оперы, значение ее осознавалось все с большей глубиной и ясностью. Естественная потребность видеть на оперной сцене образцы своей русской действительности, слышать родную музыкальную речь, связанную с народными корнями, не могла быть заглушена блестящим и увлекательным пением самых знаменитых итальянских певцов. Столь же закономерным и оправданным было желание самих оперных артистов проявить себя в национальном репертуаре. Так постепенно созрели предпосылки для нового подъема русского оперного театра в знаменательную для отечественной культуры пору 60-х годов.

sie sich offenbar erhofft hatten. In einer Analyse der Reaktionen der lokalen Presse auf die Aufführungen der italienischen Künstler stellt T. N. Liwanowa fest: „Wie aus vielen der von uns gesammelten Materialien hervorgeht, bildete sich in den russischen Provinzen eine nüchterne und recht kritische Haltung gegenüber der italienischen Oper heraus und reifte heran, manchmal nüchterner und kritischer als in St. Petersburg“ (147, 63-64).

Trotz aller Schwierigkeiten, die sich der Entwicklung der russischen Oper in den 40er und in der ersten Hälfte der 50er Jahre in den Weg stellten, wuchs und festigte sich ihr Ansehen in der breiteren Öffentlichkeit ständig. So sehr sich die so genannte „Obere Gesellschaft“ und die ihr hörige reaktionäre Presse auch bemühten, die Errungenschaften der russischen Oper zu schmälern und zu diskreditieren, ihre Bedeutung wurde immer deutlicher erkannt. Das natürliche Bedürfnis, auf der Opernbühne Kostproben der russischen Realität zu sehen, die einheimische musikalische Sprache in Verbindung mit den Wurzeln des Volkes zu hören, konnte nicht durch den brillanten und faszinierenden Gesang der berühmtesten italienischen Sänger übertönt werden. Ebenso natürlich und berechtigt war der Wunsch der Opernkünstler selbst, sich im nationalen Repertoire zu beweisen. So reiften in der für die russische Kultur bedeutenden Zeit der 60er Jahre allmählich die Voraussetzungen für einen neuen Aufschwung des russischen Operntheaters heran.

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ

1.

Концертная жизнь второй четверти XIX века богата крупными, выдающимися событиями. Главную отличительную особенность этой эпохи составляет борьба за высокий профессионализм исполнительского искусства. К этой цели была направлена вся концертная практика тех лет. Этому же во многом способствовала музыкальная критика. Русская мысль о Музыке, формировавшаяся в статьях В. Ф. Одоевского, Д. Ю. Струйского, М. Д. Резвого, Ф. А. Кони, постепенно приобретала идейно направляющий характер. Проблемы репертуара, художественной интерпретации, задачи артиста-исполнителя, вопросы воспитания музыкальных вкусов слушателей все активнее ставились в отзывах, рецензиях, статьях первых русских «музыкальных писателей». Стремление критически оценить то или иное явление музыкальной жизни, осветить характер исполнения достаточно ясно прослеживаются в прессе тех лет. Все большее внимание уделяется и просветительскому назначению концертов.

Огромное воздействие на развитие концертной жизни оказало движение романтизма, своеобразно проявлявшееся на русской почве и связанное с ясным ощущением национального стиля. Общая романтическая направленность отразилась и на состоянии концертной жизни 30—50-х годов — значительно более широкой, чем прежде, обогащенной жанрами камерно-инструментального и симфонического творчества.

Заметно расширились и международные музыкальные связи России в этот период. В 1840-х годах русская публика рукоплескала

KONZERTLEBEN

1.

Das Konzertleben des zweiten Viertels des 19. Jahrhunderts ist reich an großen, herausragenden Ereignissen. Das Hauptmerkmal dieser Epoche ist das Streben nach hoher Professionalität in der darstellenden Kunst. Die gesamte Konzertpraxis jener Jahre war auf dieses Ziel ausgerichtet. Dies wurde auch von der Musikkritik weitgehend gefördert. Das russische Musikdenken, das in den Artikeln von W. F. Odojewski, D. J. Strujski, M. D. Reswoi und F. A. Koni zum Ausdruck kam, erhielt allmählich einen ideologisch leitenden Charakter. Die Probleme des Repertoires, der künstlerischen Interpretation, der Aufgaben des ausübenden Künstlers, die Fragen der Erziehung des Musikgeschmacks der Zuhörer wurden in den Rezensionen und Artikeln der ersten russischen „Musikschriftsteller“ immer aktiver angesprochen. Das Bestreben, dieses oder jenes Phänomen des Musiklebens kritisch zu bewerten, das Wesen der Aufführung zu beleuchten, ist in der Presse jener Jahre ganz klar nachvollziehbar. Dem pädagogischen Zweck von Konzerten wurde immer mehr Aufmerksamkeit geschenkt.

Die Romantik hatte einen großen Einfluss auf die Entwicklung des Konzertlebens, das sich auf russischem Boden in besonderer Weise manifestierte und mit einem klaren Sinn für nationalen Stil verbunden war. Die allgemeine romantische Ausrichtung spiegelte sich auch im Konzertleben der 30er - 50er Jahre wider, das viel breiter angelegt war als zuvor und durch die Gattungen der kammermusikalischen und symphonischen Musik bereichert wurde.

Auch die internationalen musikalischen Beziehungen Russlands weiteten sich in dieser Zeit deutlich aus. In den 1840er Jahren applaudierte das russische

великим мастерам, ярким представителям западноевропейского романтизма — Листу, Шуману, Берлиозу. Существенно обогатился репертуар русских концертов, в который прочно входили произведения Бетховена, Мендельсона, Баха, Шуберта, Шопена. Постепенно на концертной эстраде завоевывала свое место и русская музыка; романсы и песни Алябьева, Варламова, Гурилева, баллады и фрагменты из опер Верстовского, произведения Глинки и Даргомыжского евучали повсюду.

Условным рубежом внутри рассматриваемого периода явилась постановка оперы Глинки «Иван Сусанин», открывшей, по словам Одоевского, «новую стихию в искусстве» и оказавшей огромное воздействие даже на такую специфическую область русского музыкального искусства, как концертная практика. К 1840-м годам в этой сфере наметились новые, значительные тенденции. В течение 40—50-х годов концертная деятельность постепенно обретала новое качество, становясь явлением общенациональным. В итоге этого глинкинского периода возникла острая необходимость создания в России крупных концертных организаций и музыкальных учебных заведений для подготовки национальных высокопрофессиональных исполнительских кадров.

Концертная жизнь до конца 30-х годов XIX века протекала в основном в русле установившихся традиций предшествующих лет. По-прежнему интенсивной она оставалась в Петербурге и Москве — главных музыкальных центрах России. Сюда стекались наиболее крупные профессиональные силы. Однако обе столицы все еще жили обособленной друг от друга жизнью, и эта

Publikum den großen Meistern und lebhaften Vertretern der westeuropäischen Romantik - Liszt, Schumann und Berlioz. Das Repertoire der russischen Konzerte wurde durch Werke von Beethoven, Mendelssohn, Bach, Schubert und Chopin wesentlich bereichert. Die russische Musik eroberte sich allmählich ihren Platz auf der Konzertbühne: Romanzen und Lieder von Aljabjew, Warlamow, Guriljow, Balladen und Fragmente aus den Opern von Werstowski, Werke von Glinka und Dargomyschski waren überall zu hören.

Die Aufführung von Glinkas Oper „Iwan Sussanin“, die nach den Worten Odojewskis „ein neues Element in der Kunst“ eröffnete und selbst auf einen so spezifischen Bereich der russischen Musikkunst wie die Konzertpraxis große Auswirkungen hatte, war eine bedingte Grenze innerhalb des fraglichen Zeitraums. In den 1840er Jahren hatten sich in diesem Bereich neue, bedeutende Tendenzen herausgebildet. In den 40er - 50er Jahren erhielt die Konzerttätigkeit allmählich eine neue Qualität und wurde zu einem nationalen Phänomen. Infolge dieser Glinka-Periode bestand in Russland die dringende Notwendigkeit, große Konzertorganisationen und musikalische Bildungseinrichtungen zu schaffen, um nationales, hochprofessionelles Aufführungspersonal auszubilden.

Bis zum Ende der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts knüpfte das Konzertleben im Wesentlichen an die bewährten Traditionen der vorangegangenen Jahre an. Es blieb intensiv in St. Petersburg und Moskau, den wichtigsten musikalischen Zentren Russlands. Hier sammelten sich die größten professionellen Kräfte. Die beiden Hauptstädte lebten jedoch noch immer getrennt voneinander, und diese

изолированность сохранялась довольно долго. Не случайно в 1839 году в «Письмах в Москву о петербургских концертах» В. Ф. Одоевский писал: «Странное дело, можно подумать; что в музыкальном отношении Москва находится от С.-Петербурга на расстоянии Пекина; немногие из наших артистов навещают Москву; наоборот, многие из опер, у вас играемых, нам совершенно неизвестны; московских артистов мы тоже не знаем; сколько можно догадываться, самый вкус к музыке весьма различен в обеих столицах» (191, 177).

Культурная жизнь Петербурга не сразу вошла в колею после потрясений, вызванных восстанием декабристов. Сказывались усилившаяся реакция, возросшая строгость царской цензуры, зорко следившей за литературно-художественным творчеством, за репертуаром театров. И все же в силу особой специфики музыкального искусства раньше всего возобновилась в Петербурге именно концертная практика.

В течение первого, десятилетия, наступившего после событий 1825 года, в столице почти не было приезжих гастролеров. Концертный сезон во время великого поста осуществлялся местными музыкальными силами. Это были артисты императорских театров, инструменталисты оркестров (главным образом, иностранцы), придворные певчие. В концертной жизни Петербурга конца 1820—30-х годов достаточно ясно наметились определенные линии: благотворительные концерты, устраиваемые Филармоническим обществом и любителями музыки, концерты театральной дирекции и, наконец, публичные и частные концерты, объявленные отдельными артистами¹.

Isolation hielt lange Zeit an. Nicht zufällig schrieb W. F. Odojewski 1839 in den „Briefen an Moskau über St. Petersburger Konzerte“: „Seltsam, könnte man meinen, dass Moskau in musikalischer Hinsicht von St. Petersburg so weit entfernt ist wie Peking; nur wenige unserer Künstler besuchen Moskau; im Gegenteil, viele der in ihrer Stadt gespielten Opern sind uns völlig unbekannt; auch die Moskauer Künstler kennen wir nicht; soweit man erraten kann, ist der Musikgeschmack in beiden Hauptstädten sehr unterschiedlich“ (191, 177).

Das kulturelle Leben in St. Petersburg kam nach den durch den Dekabristenaufstand verursachten Umwälzungen nicht sofort wieder in Gang. Es gab eine stärkere Reaktion, die verschärfte Strenge der zaristischen Zensur, die das literarische und künstlerische Schaffen, das Repertoire der Theater streng kontrollierte. Doch aufgrund der Besonderheiten der musikalischen Kunst wurde in St. Petersburg vor allem die Konzertpraxis wieder aufgenommen.

Im ersten Jahrzehnt nach den Ereignissen von 1825 gab es in der Hauptstadt fast keine Gastmusiker. Die Konzertsaison in der Fastenzeit wurde von lokalen musikalischen Kräften organisiert. Dies waren Künstler der Kaiserlichen Theater, Instrumentalisten von Orchestern (meist Ausländer) und Hofsänger. Im Konzertleben von St. Petersburg in den späten 1820er - 30er Jahren waren bestimmte Linien klar umrissen: Wohltätigkeitskonzerte, die von der Philharmonischen Gesellschaft und Musikliebhabern veranstaltet wurden, Konzerte der Theaterdirektion und schließlich öffentliche und private Konzerte, die von einzelnen Künstlern angekündigt wurden¹.

¹ Нередко в таких концертах дебютировали очередные «вундеркинды», показывающие свое искусство. Немало малолетних музыкантов выступило в эти годы; иногда это были действительно талантливые дети, как, например, пианистка и певица А. Круммиллер или братья Контские, не говоря уже о дебютах юных Антона и Николая Рубинштейнов. Однако, как правило, «малютки-музыканту» вызывали лишь умиление публики, играя учебные пьесы далеко не всегда хорошего качества. Не случайно Одоевский предостерегал от засилья подобных концертов (см.: 182, 107).

Эти последние составляли, как правило, большинство и продолжали играть определяющую роль в общем процессе развития концертной жизни. Лишь к началу 50-х годов наиболее полно развертывается просветительская деятельность первых в России специальных концертных организаций (Филармонического общества, возникшего еще в 1802 году, университетских концертов, так называемого Симфонического общества), преследующих цель пропаганды настоящего, большого искусства и подготовивших возникновение в 60-х годах Русского музыкального общества. Однако в начале этого периода пока еще преобладал тот «смешанный» тип концерта, который прочно установился с конца XVIII столетия.

Весной, в «великопостных сезонах» концертировали известные музыканты Петербурга, давно уже завоевавшие славу не только исполнителей, но и педагогов — воспитателей русских талантов. Это были пианисты Франц Шоберлехнер, ученик Гуммеля и учитель Даргомыжского; Шарль Майер (или Карл Мейер) — ученик Фильда и учитель Глинки; композитор, дирижер

¹ Es war nicht ungewöhnlich, dass bei solchen Konzerten die nächsten „Wunderkinder“ ihr Können unter Beweis stellten. Viele junge Musiker traten in diesen Jahren auf; manchmal waren es wirklich begabte Kinder, wie der Pianist und Sänger A. Krummiller oder die Brüder Kontski, ganz zu schweigen von den Debüts der jungen Anton und Nikolai Rubinstein. In der Regel sorgten die „kleinen Musiker“ jedoch nur für eine Beschwichtigung des Publikums, indem sie pädagogische Stücke spielten, die nicht immer von guter Qualität waren. Nicht umsonst warnte Odojewski vor einer Schwemme solcher Konzerte (siehe: 182, 107).

Letztere waren in der Regel die Mehrheit und spielten weiterhin eine entscheidende Rolle im allgemeinen Entwicklungsprozess des Konzertlebens. Erst zu Beginn der 50er Jahre war die pädagogische Tätigkeit der ersten speziellen Konzertorganisationen in Russland (die bereits 1802 gegründete Philharmonische Gesellschaft, die Universitätskonzerte, die so genannte Symphonische Gesellschaft), die das Ziel verfolgte, echte, große Kunst zu fördern, und die die Entstehung der Russischen Musikgesellschaft in den 60er Jahren vorbereitete, am weitesten entwickelt. Zu Beginn dieser Periode herrschte jedoch noch der „gemischte“ Konzerttypus vor, der sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts fest etabliert hatte.

Im Frühjahr, während der „Großen Fastenzeit“, wurden Konzerte von berühmten Petersburger Musikern gegeben, die längst nicht nur als Interpreten, sondern auch als Pädagogen - Erzieher russischer Talente - berühmt geworden waren. Dies waren die Pianisten Franz Schoberlechner, Schüler von Hummel und Lehrer von Dargomyschski; Carl Mayer (oder Karl Meyer), Schüler von

и скрипач Людвиг Маурер, учитель Верстовского; скрипач Франц Бем, «первый концертист петербургских театров», о котором Глинка, бравший у него уроки, говорил: «Бем играл верно и отчетливо, однако не имел дара передавать другим своих познаний» (85, 219).

Внимание публики привлекали концерты Ф. Шоберлехнера².

² Концертная деятельность этого музыканта в России началась в 1824 году; последнее его выступление в Петербурге состоялось 13 июля 1838 года.

По традиции он исполнял главным образом свои собственные сочинения. Шоберлехнер был музыкантом широкого профиля. Он владел не только фортепиано, но играл и на альте, что известно из сохранившейся записки, адресованной им Даргомыжскому, в доме котором 5 марта 1831 года состоялся очередной музыкальный вечер (см.: 204, 141).

Концертная деятельность Шоберлехнера оценивалась критикой по-разному. Рецензент «Северной пчелы» отмечал, что пианист «придерживается старинкой немецкой методы: он играет более для знатоков, нежели для простых любителей; надобно знать побеждаемые им трудности, надобно понимать его ученую композицию, чтоб вполне оценить игру г. Шоберлехнера»³.

³ «Северная пчела», 1838, 16 июля, с. 633.

Известную двойственность творческой и исполнительской деятельности пианиста отмечал и Д. Ю. Струйский (Трилунный): «...г. Шоберлехнер, как кажется, глубже

Field und Lehrer von Glinka; der Komponist, Dirigent und Geiger Ludwig Maurer, Lehrer von Werstowski; der Geiger Franz Böhm, „der erste Konzertist der Petersburger Theater“, von dem Glinka, der bei ihm Unterricht nahm, sagte: „Böhm spielte treu und klar, hatte aber keine Gabe, sein Wissen an andere weiterzugeben“ (85, 219).

Die Konzerte von F. Schoberlechner zogen die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich².

² Die Konzerttätigkeit des Musikers in Russland begann 1824; sein letzter Auftritt in St. Petersburg fand am 13. Juli 1838 statt.

Traditionell führte er hauptsächlich eigene Kompositionen auf. Schoberlechner war ein Musiker mit einem breiten Profil. Er beherrschte nicht nur das Klavier, sondern spielte auch Bratsche, wie aus einer erhaltenen Notiz von ihm an Dargomyschski hervorgeht, in dessen Haus am 5. März 1831 ein regelmäßiger Musikabend stattfand (siehe: 204, 141).

Die Konzerttätigkeit Schoberlechners wurde von den Kritikern unterschiedlich bewertet. Der Rezensent der „Nordbiene“ stellte fest, dass der Pianist „an der alten deutschen Methode festhält: er spielt mehr für Kenner als für gewöhnliche Amateure; man muss die Schwierigkeiten kennen, die er überwindet, und seine wissenschaftliche Komposition verstehen, um Herrn Schoberlechners Spiel voll zu schätzen“³.

³ „Die Nordbiene“, 1838, 16. Juli, S. 633.

Die bekannte Dualität der schöpferischen und aufführenden Tätigkeit des Pianisten wurde auch von D. J. Strujski (Trilunni) festgestellt: „... Herr Schoberlechner scheint ein tieferes

понимает свой предмет... судя по его усилиям... он хочет упрочить свое имя. Но г. Шоберлехнер до сих пор не достигает своей цели, во-первых, потому, что она труднее, во-вторых, потому, что он и сам, как кажется, еще не изведал своих сил и не знает, чего хочет. Он стоит между гармониею и мелодиею; ни то ни се — вот его девиз. Все сочинения его не удовлетворяют вполне ни публики, ни знатоков. Для первой он темен, для второй он посредственен» (275, 169).

Активную концертную деятельность вел Шарль Майер. По определению Струйского, это был модный тогда пианист, представитель школы Фильда. В Петербурге он выступал с 1812 года. «Игра Мейера слишком известна; механизм доведен до совершенства, и вкус очищенный, — писал о нем Струйский в 1831 году. — Г-н Мейер... посвятил себя концертной музыке и достиг своей цели. Его сочинения игривы, легкомысленны и блестящи; это эфемеры, они состареются вместе с ним, а может быть, еще и прежде, но ни один из них не промелькнет даром, не возбудив минутного рукоплескания. <...> Все то хорошо, что создано в минуту вдохновения; в сердце источник изящного, и холодный расчет ума не заменит чувства» (275, 169).

Характеристика достаточно емкая и хорошо отразившая суть дарования этого музыканта. Репертуар Майера, помимо собственных сочинений, включал, как правило, виртуозные пьесы Герца, Мошелеса, Черни. Но иногда его программа вдруг обогащалась поистине прекрасной, глубокой музыкой. Так, например, в концерте 20 марта 1829 года в его исполнении прозвучала «Большая фантазия с хорами, сочинения Бетховена», которая по его

Verständnis für sein Fach zu haben ... seinen Bemühungen nach zu urteilen ... will er seinen Namen festigen. Aber Herr Schoberlechner erreicht sein Ziel noch nicht, erstens, weil es schwieriger ist, und zweitens, weil er selbst, wie es scheint, seine Kräfte noch nicht kennengelernt hat und nicht weiß, was er will. Er steht zwischen Harmonie und Melodie; weder das eine noch das andere ist sein Motto. Alle seine Kompositionen befriedigen weder das Publikum noch die Kenner vollständig. Für die ersteren ist er dunkel, für die letzteren mittelmäßig“ (275, 169).

Carl Mayer war ein aktiver Konzertpianist. Laut Strujski war er ein angesagter Pianist der damaligen Zeit, ein Vertreter der Field-Schule. Er trat seit 1812 in St. Petersburg auf. „Mayers Spiel ist hinlänglich bekannt; der Mechanismus ist bis zur Vollkommenheit ausgebildet, und der Geschmack geläutert“, schrieb Strujski 1831 über ihn. „Herr Mayer ... hat sich der Konzertmusik gewidmet und seinen Zweck erreicht. Seine Kompositionen sind tändelnd, leichtfertig und glänzend; es sind Ephemerer, sie werden mit ihm altern, vielleicht sogar noch früher, aber keine von ihnen wird spurlos vorübergehen, ohne einen momentanen Beifall zu erregen. <...> Alles ist gut, was in einem Moment der Inspiration geschaffen wird; im Herzen liegt die Quelle des Schönen, und der kalte Kalkül des Verstandes kann das Gefühl nicht ersetzen“ (275, 169).

Diese Charakterisierung ist recht prägnant und spiegelt das Wesen des Talents dieses Musikers gut wider. Mayers Repertoire umfasste neben seinen eigenen Kompositionen meist virtuose Stücke von Herz, Moscheles und Czerny. Aber manchmal wurde sein Programm plötzlich mit wirklich schöner und tiefgründiger Musik bereichert. So führte er zum Beispiel im Konzert vom 20. März 1829 Beethovens „Große Fantasie mit Chören“ auf, die auf seine

инициативе была повторена и впоследствии, в концерте 1838 года.

Это был превосходный музыкант, отдавший много сил воспитанию и развитию молодого Глинки. Глинка обучался у Майера в начале 1820-х годов, и чуткий педагог сразу же понял огромный талант своего ученика, сумел стать ему не только учителем, но прежде всего наставником и другом. Постоянно посещая Майера, Глинка изучал сочинения Моцарта, Керубини, Бетховена, на которые Майер указывал ему как на высшую степень совершенства. У Майера брал он также первые уроки композиции.

Творчество Майера в отзывах критиков того времени получало высокую оценку. Сообщая об одном из концертов Майера (20 марта 1829 года), «Северная пчела» писала: «Г. Мейер постепенно достиг до такого познания контрапункции, что лучшие музыканты отдают полную справедливость его сочинениям, которые отличаются также мелодиею и принадлежат по составу к хорошей школе, главой которой признают Моцарта»⁴.

⁴ «Северная пчела», 1829, 16 марта, л. 1 об.

В своих сочинениях, отмеченных мягкостью, лиризмом и блеском, как и в исполнительской практике, Майер проявил себя прекрасным представителем фильдовской школы, но уже несколько изменившейся в условиях виртуозного направления 20—30-х годов. В концертах Майер всегда играл собственные произведения виртуозного плана: рондо, фортепианные концерты, различные вариации, фантазии, переложения и аранжировки популярных сочинений. Так, например, в одном из его концертов (21 февраля 1836 года)

Initiative hin später im Konzert von 1838 wiederholt wurde.

Er war ein hervorragender Musiker, der sich sehr für die Ausbildung und Entwicklung des jungen Glinka einsetzte. Glinka studierte in den frühen 1820er Jahren bei Mayer, und der sensible Lehrer erkannte sofort das enorme Talent seines Schülers und schaffte es, nicht nur ein Lehrer, sondern vor allem ein Mentor und Freund zu werden. Ständig bei Mayer zu Gast, studierte Glinka Werke von Mozart, Cherubini und Beethoven, die Mayer ihm als den höchsten Grad der Vollkommenheit vor Augen führte. Auch seinen ersten Kompositionsunterricht erhielt er von Mayer.

Mayers Werk wurde von den Kritikern der damaligen Zeit hoch gelobt. Über eines von Mayers Konzerten (20. März 1829) schrieb die „Nordbiene“: „Herr Mayer hat allmählich eine solche Kenntnis des Kontrapunkts erlangt, dass die besten Musiker seinen Kompositionen, die sich auch durch Melodie auszeichnen und kompositorisch zu der guten Schule gehören, als deren Haupt Mozart anerkannt wird, voll gerecht werden“⁴.

⁴ „Die Nordbiene“, 1829, 16. März, Blatt 1 Rückseite

In seinen Kompositionen, die sich durch Weichheit, Lyrik und Brillanz auszeichnen, wie auch in seiner Aufführungspraxis zeigte sich Mayer als ein feiner Vertreter der Field-Schule, allerdings unter den Bedingungen der Virtuosenströmung der 20er - 30er Jahre bereits etwas verändert. In Konzerten spielte Mayer stets eigene virtuose Werke: Rondos, Klavierkonzerte, verschiedene Variationen, Fantasien, Bearbeitungen und Arrangements populärer Werke. In einem seiner Konzerte (21. Februar 1836) spielten die Petersburger Pianisten beispielsweise die Ouvertüre

петербургскими пианистами была исполнена увертюра из «Фенеллы», переложенная Майером для восьми фортепиано в четыре руки (то есть для 32 рук!).

Большой успех в России имели концерты известной польской пианистки Марии Шимановской. Здесь она концертировала еще в начале 1820-х годов, а последние пять лет своей жизни (1827— 1831) провела в Петербурге (см.: 62, 35—130). В ее доме бывали Глинка, Пушкин, Мицкевич. Регулярно устраивала она «музыкальные утра», которые носили характер не интимных, салонных собраний, а приобретших славу публичных концертов. Один из таких концертов состоялся в Петербурге 22 марта 1827 года. Шимановская «восхитила всех своею прелестною игрою, в которой соединены с необыкновенным искусством чувство, жизнь и то высокое понятие гармонии, которое сообщает музыке силу трогать сердце. Это можно назвать поэзией музыки. Фортепиано одушевилось игрою сей артистки», которая «с чрезвычайною выразительностью передает блестящие мысли композитора и весьма искусна в побеждении трудностей»⁵.

⁵ «Северная пчела», 1827, 24 марта, л. 1.

18 апреля того же 1827 года Шимановская выступила в доме, Е. И. Державиной, где в свое время происходили заседания «Беседы любителей русского слова», «Общества любителей российской словесности». Пианистка играла «с большим чувством» Блестящее рондо Гуммеля и попури из арий «Фрейшютца», а также приняла участие в исполнении увертюры из оперы Керубини «Анакреон», переложенной для восьми рук⁶.

aus „Fenella“, die Mayer für acht Klaviere zu vier Händen arrangiert hatte (d. h. für 32 Hände!).

Die Konzerte der berühmten polnischen Pianistin Maria Schimanowskaja waren in Russland ein großer Erfolg. Anfang der 1820er Jahre gab sie hier Konzerte und verbrachte die letzten fünf Jahre ihres Lebens (1827-1831) in St. Petersburg (siehe: 62, 35-130). Glinka, Puschkin und Mizkewitsch besuchten ihr Haus. Sie organisierte regelmäßig „musikalische Vormittage“, die keine intimen Salontreffen waren, sondern als öffentliche Konzerte berühmt wurden. Eines dieser Konzerte fand am 22. März 1827 in St. Petersburg statt. Schimanowskaja „entzückte alle mit ihrem bezaubernden Spiel, das sich mit außerordentlicher Kunst des Gefühls, des Lebens und jenem hohen Begriff der Harmonie verband, der der Musik die Kraft gibt, das Herz zu berühren. Man kann sie die Poesie der Musik nennen. Das Klavier wurde durch das Spiel dieser Künstlerin belebt“, die "die brillanten Gedanken des Komponisten mit großer Ausdruckskraft vermittelt und Schwierigkeiten sehr geschickt überwindet“⁵.

⁵ „Die Nordbiene“, 1827, 24. März, Blatt 1.

Am 18. April 1827 trat Schimanowskaja im Haus von J. I. Derschawina auf, wo einst die Treffen der „Konversation der Liebhaber des russischen Wortes“ und der „Gesellschaft der Liebhaber der russischen Literatur“ stattgefunden hatten. Die Pianistin spielte mit großem Gefühl das brillante Rondo von Hummel und ein Potpourri aus Arien des „Freischütz“. Außerdem wirkte sie an der Aufführung der Ouvertüre zu Cherubinis Oper „Anacreon“ mit, die für acht Hände bearbeitet worden war⁶.

⁶ «Северная пчела», 1827, 21 апреля, л. 1 об. — 2.

Репертуар ее концертов составляли как собственные сочинения, так и популярные в то время пьесы А. Герца, А. Клегеля, Фильда. Постоянными участниками в концертах пианистки были певица А. Гебгард, певец Д. Този, скрипач Ф. Бем и многие другие петербургские музыканты. С 1828 года салон Шимановской посещал Глинка. В своих «Записках» он вспоминает: «Я был таеz!го на музыкальных утрах Шимановской — исполняли иногда и мою музыку» (85, 238).

Игре Марии Шимановской были присущи нежность и мягкость звука, ажурная техника. Все критики отмечали необычайную поэтичность и проникновенность ее исполнительской манеры: Публика воспринимала концерты пианистки с большим энтузиазмом: мягкий фильдовский стиль все еще оставался преобладающим в фортепианном исполнении того времени.

С течением времени круг фортепианной литературы постепенно расширялся. Менялся и характер самого пианизма, прогрессирующий в сторону яркой виртуозности, блеска, масштабности, преодоления камерной трактовки инструмента. Эти черты новой школы, вырабатывающиеся под влиянием романтизма, все больше давали о себе знать в русских концертах. Представителями нового направления в фортепианном исполнении можно назвать двух музыкантов, выступавших в те годы в России: А. Герке и Т. Штейна.

Антон Герке — известный пианист, ученик Фильда, Калькбреннера, Мошелеса и Риса — с 1832 года жил в Петербурге. Почетный член

⁶ „Die Nordbiene“, 1827, 21. April, Bl. 1 Rück. - 2.

Das Repertoire ihrer Konzerte umfasste sowohl eigene Kompositionen als auch Stücke von A. Herz, A. Klegel und Field, die zu dieser Zeit populär waren. Regelmäßige Teilnehmer an den Konzerten der Pianistin waren die Sängerin A. Gebgard, der Sänger D. Tosi, der Geiger F. Böhm und viele andere St. Petersburger Musiker. Seit 1828 besuchte Glinka den Salon von Schimanowskaja. In seinen „Notizen“ erinnert er sich: „Ich war bei Schimanowskajas musikalischen Vormittagen - manchmal wurde meine Musik aufgeführt“ (85, 238).

Maria Schimanowskajas Spiel zeichnete sich durch Zartheit und Weichheit des Klangs und eine filigrane Technik aus. Alle Kritiker lobten den außerordentlichen poetischen Charakter und Innigkeit ihrer Interpretation: das Publikum nahm die Konzerte der Pianistin mit großem Enthusiasmus auf. Der sanfte Field'sche Stil war im Klavierspiel jener Zeit noch immer vorherrschend.

Im Laufe der Zeit wurde das Spektrum der Klavierliteratur immer breiter. Auch der Charakter des Klavierspiels selbst änderte sich: er entwickelte sich hin zu lebendiger Virtuosität, Brillanz, Größe und Überwindung der kammermusikalischen Interpretation des Instruments. Diese Merkmale der neuen Schule, die sich unter dem Einfluss der Romantik entwickelte, traten in den russischen Konzerten immer deutlicher zutage. Zwei Musiker, die in jenen Jahren in Russland auftraten, können als Vertreter der neuen Richtung im Klavierspiel bezeichnet werden: A. Gerke und Th. Stein.

Anton Gerke - ein renommierter Pianist, Schüler von Field, Kalkbrenner, Moscheles und Ries - lebte ab 1832 in St. Petersburg. Er war Ehrenmitglied der

петербургского Филармонического общества, он был в конце 30-х годов приглашен преподавателем музыки в Училище правоведения. Его воспитанниками были знаменитые русские композиторы и музыкальные деятели — М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский, В. В. Стасов и другие. Одоевский отмечал большой талант музыканта, но считал, что врожденная робость немало вредила ему в публичных выступлениях. И тем не менее Герке концертировал достаточно активно. Отличительной чертой его исполнительской и педагогической деятельности было постоянное стремление к поискам нового в искусстве, умение выделить в этом новом самое ценное (см.: 9, 55). Эти качества сказывались и на концертном репертуаре пианиста. Герке явился одним из первых пропагандистов музыки Шопена и Листа в России, представителем романтического направления в пианизме. Неудивительно, что его концерты в Петербурге обратили на себя пристальное внимание. Так, например, 10 апреля 1834 года в зале Энгельгардт он исполнял два сочинения Шопена: концерт ми минор и Вариации на тему из «Дон-Жуана». «Сей сочинитель (то есть Шопен. — А. С.), уже прославившийся в Париже, еще у нас не известен...» — отмечала «Северная пчела»⁷.

⁷ «Северная пчела», 1834, 9 апреля, с. 317.

В отзыве на этот концерт говорилось о чистой, блестящей технике Герке. А критик журнала «Сын отечества и Северный архив» писал: «Мы обязаны г-ну Герке знакомством с новым композитором. <...> Г. Герке в состоянии победить все трудности новейших композиторов. Игра его далеко уступает в мягкости игре Майера, но она не так жестка, как игра Шоберлехнера и Гарткноха. Он

St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft und wurde in den späten 30er Jahren eingeladen, Musik an der juristischen Fakultät zu unterrichten. Zu seinen Schülern gehörten berühmte russische Komponisten und Musiker wie M. P. Mussorgski, P. I. Tschaikowski, W. W. Stassow und andere. Odojewski bemerkte das große Talent des Musikers, glaubte aber, dass seine angeborene Schüchternheit ihm bei öffentlichen Auftritten sehr schade. Dennoch konzertierte Gerke recht aktiv. Kennzeichnend für seine Konzert- und Lehrtätigkeit war sein ständiges Streben nach Neuem in der Kunst und seine Fähigkeit, in diesem Neuen das Wertvollste zu erkennen (siehe: 9, 55). Diese Eigenschaften wirkten sich auch auf das Konzertrepertoire des Pianisten aus. Gerke war einer der ersten Propagandisten der Musik von Chopin und Liszt in Russland, ein Vertreter der romantischen Strömung im Klavierspiel. So ist es nicht verwunderlich, dass seine Konzerte in St. Petersburg große Aufmerksamkeit erregten. So spielte er am 10. April 1834 im Engelhardt-Saal zwei Werke von Chopin: das Konzert in e-Moll und die Variationen über ein Thema aus „Don Giovanni“. „Dieser Komponist (d. h. Chopin - A. S.), der in Paris bereits berühmt ist, ist hier noch nicht bekannt...“ - notierte „Die Nordbiene“⁷.

⁷ „Die Nordbiene“, 1834, 9. April, S. 317

Die Rezension dieses Konzerts sprach von der reinen, brillanten Technik Gerkes. Und der Kritiker der Zeitschriften „Sohn des Vaterlandes und das Nordarchiv“ schrieb: „Wir verdanken Herrn Gerke die Bekanntschaft mit einem neuen Komponisten. <...> Herr Gerke ist imstande, alle Schwierigkeiten der neuesten Komponisten zu besiegen. Sein Spiel ist an Weichheit dem von Mayer weit unterlegen, aber es ist nicht

исполняет весьма чисто пассажи, в руладах его видна большая легкость, вообще в игре его много ровности, точности, но зато так много непоколебимого хладнокровия, что оно сообщается и публике. Если бы у г-на Герке было поболее огня, если бы природа одарила его пламенным воображением итальянцев и сильного выразительностью игры их, если бы он постигал прелесть оттенков в музыке, если бы его рулады были жемчужные (*perlé*), то он, конечно, стал бы наряду с лучшими фортепианистами»⁸.

⁸ «Сын отечества и Северный архив», 1834, № 16, с. 602, 603.

Как же была воспринята музыка Шопена в России в ту пору? Далеко не сразу вошла она в русский быт. Причиной тому явились, несомненно, трудности фортепианной фактуры в сочинениях Шопена. Тот же критик «Сына отечества», например, замечает: «...Правда, что творения Шопена уже года 3 или 4 лежат в здешних музыкальных магазинах; но до сих пор, кажется, никто еще не пытался преодолеть необычайные трудности, которыми наполнены эти творения. Если Шопен решится когда-нибудь писать человеколюбивее, если он будет хотя несколько щадить физические способности фортепианиста, то он, конечно, займет почетное место в числе известнейших композиторов. Творения его отличаются большим изяществом, певкостью в *cantabile*, оригинальностью в идеях и пассажах; аккомпанементы его иногда слишком сложны, но между тем в них заметна рука мастера своего дела. Концерт его *en mi mineur*, сыгранный г. Герке, достоин быть в репертуаре лучших фортепианистов. Вариации на бессмертный дуэт Моцарта (*La ci*

so hart wie das von Schoberlechner und Hartknoch. Er spielt sehr saubere Passagen, seine Rouladen zeigen eine große Leichtigkeit, im Allgemeinen ist viel Ebenheit und Präzision in seinem Spiel, aber es ist so viel unerschütterlicher Gleichmut, dass es sich auf das Publikum überträgt. Wenn Herr Gerke mehr Feuer hätte, wenn die Natur ihn mit der feurigen Phantasie der Italiener und der starken Ausdruckskraft ihres Spiels begabt hätte, wenn er den Reiz der Nuancen in der Musik begriffen hätte, wenn seine Rouladen *perlend* (*perlé*) gewesen wären, so wäre er gewiß einer der besten Klavierspieler geworden“⁸.

⁸ „Sohn des Vaterlandes und das Nordarchiv“, 1834, Nr. 16, S. 602, 603.

Wie wurde die Musik Chopins damals in Russland aufgenommen? Sie fand nicht sofort Eingang in das russische Leben. Der Grund dafür waren zweifellos die Schwierigkeiten des Klaviersatzes in Chopins Werken. Derselbe Kritiker von „Sohn des Vaterlandes“ bemerkt zum Beispiel: „...Es ist wahr, dass Chopins Werke seit drei oder vier Jahren in den hiesigen Musikgeschäften liegen; aber bis jetzt, so scheint es, hat noch niemand versucht, die außerordentlichen Schwierigkeiten zu überwinden, mit denen diese Werke gefüllt sind. Wenn Chopin sich jemals entschließen sollte, menschlicher zu schreiben, wenn er die physischen Fähigkeiten des Pianisten wenigstens etwas schont, wird er sicher einen ehrenvollen Platz unter den berühmtesten Komponisten einnehmen. Seine Schöpfungen zeichnen sich durch große Eleganz, Singbarkeit im *Kantabile*, Originalität in den Ideen und Passagen aus; seine Begleitungen sind manchmal zu kompliziert, aber inzwischen ist die Hand eines Meisters seines Fachs in ihnen spürbar. Sein *Concerto en mi mineur*, gespielt von Herrn Gerke, verdient es, in das

darem la mano) суть верх музыкальных трудностей».

Эта характеристика весьма симптоматична. С одной стороны, критик явно не понял глубины шопеновской музыки, не оценил той новаторской роли, которую выполняет в его произведениях фактура. Но, с другой стороны, нельзя не отметить и чуткости рецензента в восприятии красоты музыки Шопена, тонкости и изящества его искусства. Так, совершенно верно предвидел он, какое место должен был занять концерт Шопена в репертуаре пианистов. По-видимому, холодноватая и несколько равнодушная игра Герке не дала возможности слушателям оценить по достоинству лучшие стороны фортепианного стиля Шопена.

Теодор (Федор) Штейн, также пианист новой формации, был учеником К. Цельтера, воспитавшего Мендельсона. Первые его гастроли в Петербурге состоялись в 1835 году, когда он, шестнадцатилетний юноша, поразил слушателей своим искусством импровизатора. В первом своем публичном выступлении (9 марта 1835 года) Штейн исполнил концерт Шопена и Блестящее рондо Калькбреннера, а затем импровизировал на заданные темы. 19 апреля того же года в доме В. А. Всеволожского он играл концерт си минор Гуммеля и Вариации на швейцарскую тему собственного сочинения.

В следующем, 1836 году пианист гастролировал в Москве. Московский «знаток музыки» поместил достаточно серьезный отзыв на концерты Штейна: «В его игре нет общих мест, но полное правильное развитие музыкальной мысли; он обыкновенно берет две, три темы; каждую

Repertoire der besten Klavierspieler aufgenommen zu werden. Die Variationen über Mozarts unsterbliches Duett (La ci darem la mano) sind der Gipfel der musikalischen Schwierigkeiten“.

Diese Charakterisierung ist recht symptomatisch. Einerseits verstand der Kritiker offensichtlich weder die Tiefe von Chopins Musik, noch schätzte er die innovative Rolle, die die Struktur in seinen Werken spielt. Andererseits ist die Sensibilität des Rezensenten bei der Wahrnehmung der Schönheit von Chopins Musik und der Subtilität und Eleganz seiner Kunst nicht zu übersehen. So sah er richtig den Platz voraus, den Chopins Konzert im Repertoire der Pianisten einnehmen sollte. Offensichtlich erlaubte es Gerkes kaltes und etwas gleichgültiges Spiel dem Publikum nicht, die besten Aspekte von Chopins Klavierstil zu schätzen.

Theodor (Fjodor) Stein, ebenfalls ein Pianist neuer Prägung, war ein Schüler von C. Zelter, der Mendelssohn erzogen hatte. Seine erste Tournee durch St. Petersburg fand 1835 statt, als er als sechzehnjähriger junger Mann das Publikum mit seiner Improvisationskunst in Erstaunen versetzte. Bei seinem ersten öffentlichen Auftritt (9. März 1835) spielte Stein das Konzert von Chopin und das brillante Rondo von Kalkbrenner und improvisierte anschließend über vorgegebene Themen. Am 19. April desselben Jahres spielte er im Haus von Wsewoloschki Hummels Konzert in h-Moll und Variationen über ein Schweizer Thema aus seiner eigenen Komposition.

Im folgenden Jahr, 1836, unternahm der Pianist eine Tournee durch Moskau. Ein Moskauer „Musikkenner“ schrieb eine recht ernste Kritik über Steins Konzerte: „Es gibt keine Gemeinplätze in seinem Spiel, sondern eine vollkommen korrekte Entwicklung des musikalischen Gedankens; er nimmt

проводит чрез все таинства контрапункта и наконец соединяет их так, что одна тема служит для другой сопровождением. Его глубокое знание музыки доставляет ему средство всякий мотив обращать в правильную фугу или канон, а вкус и воображение придают его глубокой учености всю прелесть новой блестящей игры. Он напоминает Москве Гуммеля, которого в некотором отношении превосходит: Гуммель слишком изобиловал общими местами, а Штейн их чуждается»⁹.

⁹ «Московские ведомости», 1836, 4 марта, с. 421—422.

В этом кратком отзыве справедливо отмечен глубокий профессионализм молодого пианиста, впоследствии ставшего профессором Петербургской консерватории.

Среди инструменталистов, постоянно выступавших в концертах в 1830-х годах, преобладали в основном артисты оркестра петербургских театров: скрипачи Ф. Бем, Ф. Давид, Г. Ромберг, виолончелисты А. Мейнгард, К. Ромберг, флейтисты Г. Зусман и его ученик, известный впоследствии автор военных маршей А. Дерфельд, кларнетисты братья Бендеры и другие. Следует выделить также концерты, объявленные известным композитором, дирижером и скрипачом Людвигом Маурером, одним из первых пропагандистов сочинений Бетховена в России. Именно он явился первым исполнителем скрипичного концерта Бетховена, прозвучавшего 14 марта 1834 года. Рекомендую это новое в России сочинение великого классика, В. Ф. Одоевский писал в «Северной пчеле»: «Любителям музыки едва ли удастся услышать его в другой раз,

gewöhnlich zwei oder drei Themen; jedes führt durch alle Geheimnisse des Kontrapunkts und verbindet sie schließlich so, dass ein Thema als Begleitung für das andere dient. Seine profunde Kenntnis der Musik befähigt ihn, jedes Motiv in eine korrekte Fuge oder einen Kanon zu verwandeln, und sein Geschmack und seine Phantasie verleihen seiner tiefgründigen Gelehrsamkeit den ganzen Charme eines brillanten neuen Stücks. Er erinnert Moskau an Hummel, der ihm in mancher Hinsicht überlegen ist: Hummel ist zu sehr mit Allgemeinplätzen beschäftigt, und Stein ist ihnen fremd»⁹.

⁹ „Moskauer Wedomosti“, 1836, 4. März, S. 421-422.

In dieser kurzen Rezension wird die tiefe Professionalität des jungen Pianisten, der später Professor am St. Petersburger Konservatorium wurde, zu Recht hervorgehoben.

Unter den Instrumentalisten, die in den 1830er Jahren ständig in Konzerten auftraten, dominierten vor allem Künstler des Orchesters der St. Petersburger Theater: die Geiger F. Böhm, F. David, G. Romberg, die Cellisten A. Meingard, K. Romberg, die Flötisten G. Susman und sein Schüler, der berühmte spätere Autor von Militärmärschen A. Derfeld, die Klarinettenisten der Brüder Bender und andere. Hervorzuheben sind auch die angekündigten Konzerte des berühmten Komponisten, Dirigenten und Geigers Ludwig Maurer, einem der ersten Propagandisten der Werke Beethovens in Russland. Er war es, der Beethovens Violinkonzert am 14. März 1834 als erster aufführte. W. F. Odojewski empfahl diese in Russland neue Komposition des großen Klassizisten in „Die Nordbiene“: „Die Musikliebhaber werden es kaum ein zweites Mal hören können, zumal wir nur Maurer haben, der dieses Konzert mit dem Elan spielen

тем более что у нас один Маурер в состоянии сыграть сей концерт с энергией, которой требует это необыкновенное творение. Г-н Маурер присоединил к первому аллегро прелестную каденцу, составленную из бетховенских мелодий» (178, 229). Годом позже (23 марта 1835 года) оркестр под его управлением сыграл в первый раз увертюру Бетховена из музыки к драме «Король Стефан».

Музыка Бетховена, проникшая в Россию с начала 1820-х годов, постепенно заняла основное место в репертуаре петербургских и московских концертов, хотя воспринималась она пока с трудом. Любопытен в этом плане факт исполнения в одном из концертов 1827 года Четвертой симфонии Бетховена. Из отзыва на этот концерт выясняется, что целиком симфония так и не была сыграна, ибо «утомленная наслаждением публика, по обыкновению, до начала финала поднялась и ушла». Вызывает удивление и самый принцип исполнения большого симфонического произведения: не как единого цикла, а отдельными, разрозненными частями, между которыми шли другие, сольные номера концерта. При таком «дробном» исполнении симфония, естественно, не могла произвести цельного впечатления. Неподготовленной публике, воспитанной в основном на операх Россини, трудно было проникнуть в общий замысел произведения.

И тем не менее музыка Бетховена все чаще звучала в концертах. Неоднократно исполнялись Септет и увертюра к «Эгмонту». В 1833 году петербургские слушатели познакомились с Третьей («Героической») симфонией¹⁰.

kann, den diese außergewöhnliche Schöpfung verlangt. Herr Maurer fügte dem ersten Allegro eine schöne Kadenz aus Beethoven-Melodien bei“ (178, 229). Ein Jahr später (23. März 1835) spielte das Orchester unter seiner Leitung zum ersten Mal Beethovens Ouvertüre aus der Musik zum Drama „König Stephan“.

Beethovens Musik, die seit den frühen 1820er Jahren nach Russland eingedrungen war, nahm allmählich den Hauptplatz im Repertoire der Petersburger und Moskauer Konzerte ein, obwohl sie noch kaum wahrgenommen wurde. Die Tatsache, dass Beethovens Vierte Symphonie in einem der Konzerte von 1827 aufgeführt wurde, ist in dieser Hinsicht kurios. Aus der Rezension dieses Konzerts geht hervor, dass nie die gesamte Symphonie gespielt wurde, denn „das Publikum, des Vergnügens überdrüssig, erhob sich und ging, bevor das Finale begann“. Auch das Prinzip der Aufführung eines großen symphonischen Werks ist überraschend: nicht als ein einziger Zyklus, sondern in getrennten, disparaten Teilen, zwischen denen andere Solonummern des Konzerts standen. Bei einer solchen „bruchstückhaften“ Aufführung konnte die Symphonie natürlich keinen vollständigen Eindruck hinterlassen. Für ein ungeübtes Publikum, das hauptsächlich mit Rossinis Opern aufgewachsen war, war es schwierig, die allgemeine Idee des Werks zu durchdringen.

Dennoch wurde Beethovens Musik immer häufiger in Konzerten gespielt. Das Septett und die Ouvertüre zu „Egmont“ wurden wiederholt aufgeführt. 1833 lernte das Petersburger Publikum die Dritte („Heroische“) Symphonie kennen¹⁰.

¹⁰ Вторая, Шестая («Пасторальная»), Девятая симфонии, увертюра «Кориолан» были исполнены в эти годы в концертах Филармонического общества, о которых будет сказано ниже.

В одном из концертов замечательного французского флейтиста Ж. Гийу (27 февраля 1835 года) прозвучали две части из Пятой симфонии Бетховена; в концерте скрипача Г. Ромберга (13 марта) исполнялись две первые части из Седьмой симфонии. Таким образом, к концу 1836 года в России узнали почти все симфонии Бетховена, несколько его увертюр, скрипичный концерт. Однако фортепианные концерты и сонаты почти не исполнялись на концертной эстраде: они появились в репертуаре несколько позже, в 40-х годах.

Освоение искусства Бетховена свидетельствует о несомненном развитии музыкальных вкусов русской аудитории. Но подлинное, глубокое постижение этой музыки совершалось постепенно. Творчество Бетховена, Генделя, Баха далеко не сразу находило свой путь к сердцам слушателей. Значительная часть публики по-прежнему удовлетворялась любимой итальянской оперной музыкой или блестящими сочинениями Мошелеса, Гуммеля, Герца, Шпора, Виотти, Роде и других композиторов-виртуозов. Концертные программы по-прежнему изобиловали различными вариациями, виртуозными транскрипциями и фантазиями на знакомые темы из оперных арий.

Однако в прессе 30-х годов все громче раздавались голоса, ратующие за расширение музыкального репертуара, за обогащение концертных программ музыкой различных жанров и стилей — как более простой, популярной, так и серьезной, требующей

¹⁰ Die Zweite, Sechste („Pastorale“) und Neunte Sinfonie sowie die Ouvertüre „Coriolan“ wurden in diesen Jahren in Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft aufgeführt, die im Folgenden besprochen werden.

In einem der Konzerte des bemerkenswerten französischen Flötisten J. Guillou (27. Februar 1835) wurden zwei Sätze aus Beethovens Fünfter Symphonie aufgeführt; in einem Konzert des Geigers G. Romberg (13. März) wurden die ersten beiden Sätze der Siebten Symphonie gespielt. Ende 1836 waren also fast alle Sinfonien Beethovens, einige seiner Ouvertüren und sein Violinkonzert in Russland bekannt. Die Klavierkonzerte und Sonaten wurden jedoch fast nie auf der Konzertbühne aufgeführt: Sie kamen erst in den 40er Jahren ins Repertoire.

Die Beherrschung von Beethovens Kunst zeugt von der unzweifelhaften Entwicklung des Musikgeschmacks des russischen Publikums. Doch das wahre, tiefe Verständnis dieser Musik wurde erst nach und nach erreicht. Die Werke von Beethoven, Händel und Bach fanden nicht sofort den Weg in die Herzen der Zuhörer. Ein großer Teil des Publikums begnügte sich noch immer mit seiner bevorzugten italienischen Opernmusik oder mit den brillanten Werken von Moscheles, Hummel, Herz, Spohr, Viotti, Rohde und anderen virtuosen Komponisten. Die Konzertprogramme waren weiterhin reich an verschiedenen Variationen, virtuosen Transkriptionen und Fantasien über bekannte Themen aus Opernarien.

In der Presse der 30er Jahre wurden jedoch zunehmend Stimmen laut, die sich für die Erweiterung des musikalischen Repertoires und die Bereicherung der Konzertprogramme mit Musik verschiedener Gattungen und Stile aussprachen - sowohl mit einfacher, populärer als auch mit ernster

определенной подготовки. Симптоматичной в этом отношении явилась небольшая статья некоего N.N.N., в которой подчеркивалось: «Артисты должны помнить, что у нас в публике существуют и бетховенисты, и россинисты — надобно угодить всем... Тем более справедливость требует отличать те концерты, в которых видно усердное желание артистов разнообразить наслаждение слушателей»¹¹.

¹¹ «Северная пчела», 1835, 26 февраля, с. 177—178.

Большой проблемой по-прежнему оставалась необходимость утверждения своих, национальных артистических сил. Как видно из краткого обзора публичных концертов Петербурга, русские имена лишь в виде исключения попадались в концертных программах. Единственным «русским концертом» за это десятилетие (1826—1836) явился концерт московского музыканта Даниила Кашина, состоявшийся 8 апреля 1830 года в зале Энгельгардт. Творчество Кашина, начавшего свою деятельность еще в конце XVIII века, по-прежнему пользовалось популярностью. «Многие хоры его сочинения высоко ценятся знатоками, а русские песни, положенные им на музыку с некоторым облагорожением, но с сохранением всей народности, почитаются лучшими в этом роде», — писала «Северная пчела», рекламируя предстоящий концерт¹².

¹² «Северная пчела», 1830, 5 апреля, 1 об.— 2.

Программа его состояла почти целиком из сочинений Кашина, а исполнителями были хор певчих и артисты Софья Шоберлехнер,

Музыка, которая требует специфической подготовки. Symptomatisch dafür war ein kurzer Artikel eines gewissen N.N.N., in dem betont wurde: „Die Künstler müssen bedenken, dass es in unserem Publikum Beethovenisten und Rossinisten gibt - es ist notwendig, allen zu gefallen Umso mehr verlangt die Gerechtigkeit, dass Konzerte unterschieden werden, bei denen der eifrige Wunsch der Künstler, das Vergnügen des Publikums zu diversifizieren, offensichtlich ist“¹¹.

¹¹ „Die Nordbiene“, 1835, 26. Februar, S. 177-178.

Die Notwendigkeit, die eigenen nationalen künstlerischen Kräfte zu behaupten, blieb ein großes Problem. Wie ein kurzer Überblick über die öffentlichen Konzerte in St. Petersburg zeigt, wurden russische Namen nur ausnahmsweise in Konzertprogrammen aufgeführt. Das einzige „Russische Konzert“ in diesem Jahrzehnt (1826-1836) war ein Konzert des Moskauer Musikers Daniil Kaschin, das am 8. April 1830 im Engelhardt-Saal stattfand. Kaschins Werk, das im späten 18. Jahrhundert entstanden war, erfreute sich weiterhin großer Beliebtheit. „Viele Refrains seiner Kompositionen werden von Kennern hoch geschätzt, und die russischen Lieder, die er mit einer gewissen Veredelung, aber unter Bewahrung der ganzen Nationalität vertont hat, gelten als die besten ihrer Art“, - schrieb die „Nordbiene“ in der Werbung für das bevorstehende Konzert¹².

¹² Die Nordbiene, 1830, 5. April, 1 Rücksl. - 2.

Das Programm bestand fast ausschließlich aus Werken Kaschins, und die Ausführenden waren ein Chor von Sängern und Künstlern, Sophia

Надежда Даль'Окка и русский певец Ефремов ¹³.

¹³ Подробную программу этого концерта Д. Кашина см. там же.

Исполнение этой обширной концертной программы было, по-видимому, далеко не безупречным. Один из рецензентов писал: «Знатоки похваляют композиции г. Кашина. Но все остались недовольны оркестром и певчими, которые играли и пели как нельзя хуже... И в этом не виновен Кашин. Ему удружили этим!» Положение спасла Софья Шоберлехнер, превосходно исполнившая русские песни Кашина.

Следует заметить, что в области вокального исполнительства русские артисты могли проявить себя гораздо более активно.

В числе русских певцов, выступавших в концертах, назовем В. А. Шемаева, сестер Лебедевых. В 1830-х годах на концертную эстраду вышли будущие знаменитые оперные артисты О. А. Петров, М. М. Степанова, А. Я. Воробьева. В одном из концертов, 19 марта 1832 года, Петров вместе с певицей Анной Лебедевой исполнил дуэт из «Семирамиды» Россини. В этом же концерте прозвучали арии из «Золушки» Россини и русская песня «Среди долины ровныя» в исполнении Лебедевой, а также «военный» квартет на слова А. С. Пушкина (стихотворение «Бородинская годовщина»), сочиненный капельмейстером санктпетербургских театров Д. А. Шелиховым.

Последний сам устраивал концерты с достаточно интересными программами. В них отдавалось предпочтение русской музыке. Так, например, в концерте 25 марта 1835

Schoberlechner, Nadeschda Dal'Okka und der russische Sänger Jefremow ¹³.

¹³ Für ein ausführliches Programm dieses Konzerts von D. Kashin, siehe ebd.

Die Aufführung dieses umfangreichen Konzertprogramms war offenbar alles andere als fehlerfrei. Ein Kritiker schrieb: „Kenner loben die Kompositionen von Herrn Kaschin. Aber alle waren unzufrieden mit dem Orchester und den Sängern, die so schlecht wie nur möglich spielten und sangen Und daran ist Kaschin nicht unschuldig. Er hat sich damit angefreundet!“ Die Situation wurde durch Sophia Schoberlechner gerettet, die Kaschins russische Lieder exzellent sang.

Es ist anzumerken, dass sich russische Künstler im Bereich der Gesangsdarbietung viel aktiver zeigen konnten.

Zu den russischen Sängern, die in Konzerten auftraten, gehören W. A. Schemajew und die Lebedew-Schwester. In den 1830er Jahren traten die späteren berühmten Opersänger O. A. Petrow, M. M. Stepanowa und A. J. Worobjewa auf der Konzertbühne auf. In einem der Konzerte, am 19. März 1832, sang Petrow zusammen mit der Sängerin Anna Lebedewa ein Duett aus Rossinis „Semiramis“. Im selben Konzert erklangen Arien aus Rossinis „Aschenputtel“ und das russische Lied „In der Mitte des Tals“, vorgetragen von Lebedewa, sowie ein „militärisches“ Quartett auf Worte von Alexander Puschkin (das Gedicht „Borodino-Jubiläum“), komponiert vom Kapellmeister der St. Petersburger Theater D. A. Schelichow.

Letzterer organisierte selbst Konzerte mit recht interessanten Programmen. Sie bevorzugten die russische Musik. So wurden im Konzert vom 25. März 1835 Werke russischer Komponisten

года исполнялись сочинения русских композиторов: концерт Дегтярева «Хвалите бога во святых его» и оратория самого Шелихова «Тебе, бога хвалим» для двух хоров, а в концерте 23 марта того же 1835 года певец Шемаев исполнил романс с хором Мих. Ю. Виельгорского «Часовой» на слова В. А. Жуковского. В программу вошло также переложение песни Варламова «Красный сарафан», сделанное Л. Маурером для двух скрипок и виолончели (Маурер исполнил это трио со своими сыновьями).

Интересными по своей программе были концерты, устраиваемые профессором пения при Петербургской певческой капелле Рубини — однофамильцем знаменитого итальянского певца. Естественно, что в них преобладала итальянская музыка. Исполнителями же являлись главным образом русские артисты. Помимо русских певчих, состоящих в капелле, в качестве солистов здесь выступали Ф. Е. Евсеев, О. А. Петров, А. Я. Воробьева, М. М. Степанова. В концерте 1833 года Петров исполнил арию из «Севильского цирюльника», а также пел в ансамбле с Евсеевым, Усольцевым, Михайловским и певицей Кальбрехт в интродукции «Моисея». В программу концерта 1836 года вошел дуэт из оперы Мейербера «Роберт-Дьявол» в исполнении Петрова и Воробьевой, а затем квартет из оперы Россини «Бьянка и Фальеро», где к названным артистам присоединились Степанова и Евсеев. Этот репертуар может служить свидетельством достаточно высокого профессионального уровня русских певцов.

Своеобразной формой концертного исполнительства, возникшей в эпоху Отечественной войны, были так называемые благотворительные концерты. Ежегодно 19. марта давался концерт в пользу инвалидов.

aufgeführt: das Konzert „Lobt Gott in seinen Heiligen“ von Degtjarew und das Oratorium „Dich, Gott, loben wir“ von Scheljow für zwei Chöre, und im Konzert vom 23. März 1835 sang der Sänger Schemajew mit dem Chor von Mich. J. Wielgorski die Romanze „Ehrenwache“ nach Worten von W. A. Schukowski. Auf dem Programm stand auch eine Bearbeitung von Warlamows Lied „Roter Sarafan“ für zwei Geigen und Cello von L. Maurer (Maurer führte dieses Trio mit seinen Söhnen auf).

Die von Rubini, einem Professor für Gesang an der St. Petersburger Gesangskapelle und Namensvetter des berühmten italienischen Sängers, organisierten Konzerte waren von ihrem Programm her interessant. Natürlich dominierte bei ihnen die italienische Musik. Die Interpreten waren hauptsächlich russische Künstler. Neben den russischen Sängern der Kapelle waren die Solisten F. J. Jewsejew, O. A. Petrow, A. J. Worobjewa und M. M. Stepanowa. Im Konzert von 1833 sang Petrow eine Arie aus dem „Barbier von Sevilla“ und sang außerdem in einem Ensemble mit Jewsejew, Ussolzew, Michailowski und dem Sänger Kalbrecht die Einleitung zu „Moses“. Auf dem Programm des Konzerts von 1836 stand ein Duett aus Meyerbeers Oper „Robert der Teufel“, vorgetragen von Petrow und Worobjewa, gefolgt von einem Quartett aus Rossinis Oper „Bianca und Falliero“, bei dem die genannten Künstler von Stepanowa und Jewsejew unterstützt wurden. Dieses Repertoire kann als Beweis für das recht hohe professionelle Niveau der russischen Sänger dienen.

Eine besondere Form der Konzertaufführung, die während des Vaterländischen Krieges aufkam, waren die sogenannten Wohltätigkeitskonzerte. Jedes Jahr am 19. März wurde ein Konzert zu Gunsten

Каждый сезон объявляло свои концерты в пользу частных школ для бедных детей. Женское патриотическое общество. Устраивала благотворительные концерты и дирекция Петербургской глазной лечебницы. В них участвовали, как правило, безвозмездно лучшие столичные артистические силы. Нередко выступали также и любители музыки, представители высших кругов просвещенного дворянства. Форма благотворительного концерта давала им возможность выйти за рамки узкого салонного исполнительства, а тяга к более широкой концертной деятельности была у них несомненна (см.: 9, 18). Среди этих «аматёров» встречалось немало талантливых артистов. Так, например, в благотворительных концертах блистала П. А. Бартенева, певица с прекрасным голосом, одаренная большой музыкальностью. Пела она и в Петербурге и в Москве всегда с огромным успехом, поражая присутствующих тонким проникновением в художественный замысел исполняемого ею произведения.

С конца 20-х годов постоянными организаторами концертов являлись графы Виельгорские. Мих. Ю. Виельгорский, музыкальный деятель и композитор, сыграл огромную роль в развитии русской концертной жизни в целом. Не случайно его салон Берлиоз назвал «маленьким министерством изящных искусств» (44, 648). Здесь постоянно звучала серьезная музыка, а приезжие музыканты-гастролеры испытывали здесь свои силы, прежде чем появиться на большой эстраде перед русской публикой. Превосходным виолончелистом был брат Мих. Виельгорского Матвей Ю. Виельгорский.

Столь же серьезными программами отличались концерты, устраиваемые

von Invaliden gegeben. In jeder Saison gab es Konzerte zu Gunsten der öffentlichen Schulen für arme Kinder. Patriotische Gesellschaft der Frauen. Auch die Leitung der St. Petersburger Augenklinik organisierte Wohltätigkeitskonzerte. In der Regel nahmen die besten künstlerischen Kräfte der Hauptstadt unentgeltlich daran teil. Oft traten auch Musikliebhaber und Vertreter der höchsten Kreise des aufgeklärten Adels auf. Die Form des Wohltätigkeitskonzerts bot ihnen die Möglichkeit, über den engen Rahmen des Salonkonzerts hinauszugehen, und ihr Wunsch nach einer breiteren Konzerttätigkeit war unzweifelhaft (siehe: 9, 18). Unter diesen „Amateuren“ befanden sich viele begabte Künstler. P. A. Barteneva zum Beispiel, eine Sängerin mit einer schönen Stimme und großer Musikalität, glänzte in Wohltätigkeitskonzerten. Sie sang sowohl in St. Petersburg als auch in Moskau stets mit großem Erfolg und beeindruckte die Anwesenden durch ihr subtiles Eindringen in das künstlerische Konzept des von ihr vorgetragenen Werks.

Seit dem Ende der 20er Jahre waren die Grafen Wielgorski regelmäßig Konzertveranstalter. Mich. J. Wielgorski, ein Musiker und Komponist, spielte eine große Rolle bei der Entwicklung des russischen Konzertlebens im Allgemeinen. Nicht umsonst nannte Berlioz seinen Salon „ein kleines Ministerium der schönen Künste“ (44, 648). Hier wurde ständig ernste Musik gespielt, und gastierende Musiker testeten hier ihre Kräfte, bevor sie auf der großen Bühne vor dem russischen Publikum auftraten. Ein hervorragender Cellist war Mich. Wielgorskis Bruder Matwey J. Wielgorski.

Die Konzerte im Haus von A. F. Lwow, einem berühmten Geigenvirtuosen,

в доме А. Ф. Львова, известного скрипача-виртуоза, дирижера и композитора, занимавшего с 1837 года пост директора Придворной певческой капеллы. С 1835 года он ввел в своем доме еженедельные квартетные вечера. Состав этого квартета не был постоянным. Помимо самого хозяина, исполнявшего первую скрипку, здесь попеременно играли Матвей Виельгорский, а также артисты-инструменталисты Ф. Бем, Г. Вильде, Ф. Кнехт, В. Маурер. В салонах Виельгорских и Львовых можно было услышать музыку Генделя и Гайдна, Моцарта и Бетховена (последний особенно был любим). Постепенно входили в репертуар произведения Мендельсона и Шопена; в 40-х годах началось признание Шуберта.

И Виельгорские и Львовы в большой мере содействовали объединению музыкантов-любителей в различные общества, преследовавшие определенные просветительско-воспитательные цели. Таким явилось, например, основанное в 1828 году Общество любителей музыки, в числе организаторов которого находились Д. Л. Нарышкин, К. В. Нессельроде, Мих. Ю. Виельгорский, А. И. Пашков и другие «знатные меценаты». Цель Общества состояла в том, «чтоб, проводя досужее время, укоренить в здешней публике вкус к музыке»¹⁴.

¹⁴ «Северная пчела», 1828, 16 февраля, л. 2.

Для участия в концертах приглашались и профессиональные артисты. Первый концерт Общества любителей музыки состоялся 12 февраля 1828 года. Программа его отличалась строгим отбором сочинений, в числе которых были «большая симфония Бетховена», увертюра к «Дон-Жуану» Моцарта, финал, симфонии Гайдна. Оркестром

Dirigenten und Komponisten, der seit 1837 die Hofkapelle leitete, hatten ebenso ernste Programme. Ab 1835 führte er in seinem Haus wöchentliche Quartettabende ein. Die Zusammensetzung dieses Quartetts war nicht konstant. Neben dem Besitzer selbst, der die erste Geige spielte, traten hier abwechselnd Matwej Wielgorski, sowie die Instrumentalisten F. Böhm, G. Wilde, F. Knecht und W. Maurer auf. In den Salons der Wielgorskis und Lwows hörte man Musik von Händel und Haydn, Mozart und Beethoven (letzterer war ein besonderer Favorit). Die Werke von Mendelssohn und Chopin hielten allmählich Einzug in das Repertoire; in den 40er Jahren begann man, Schubert zu schätzen.

Sowohl die Familie Wielgorski als auch die Familie Lwow trugen in hohem Maße zur Vereinigung von Musikliebhabern in verschiedenen Gesellschaften bei, die bestimmte aufklärerische und erzieherische Ziele verfolgten. Ein Beispiel dafür ist die 1828 gegründete Gesellschaft der Musikliebhaber, zu deren Gründern D. L. Naryschkin, K. W. Nesselrode, Mich. J. Wielgorski, A. I. Paschkow und andere „bedeutende Mäzene“ gehörten. Ziel der Gesellschaft war es, „durch Freizeitgestaltung den Geschmack an der Musik in der Bevölkerung zu wecken“¹⁴.

¹⁴ „Die Nordbiene“, 1828, 16. Februar, Bl. 2.

Auch professionelle Künstler wurden eingeladen, an Konzerten teilzunehmen. Das erste Konzert der Gesellschaft der Musikliebhaber fand am 12. Februar 1828 statt. Das Programm zeichnete sich durch eine strenge Auswahl von Werken aus, darunter „Beethovens Große Sinfonie“, die Ouvertüre zu Mozarts „Don Giovanni“, das Finale und die Sinfonien von Haydn. Das Orchester

управлял известный в Петербурге дирижер А. Парис. Итальянские оперные арии исполнялись певцами-любителями: Н. И. Пашковым, С. Т. Голицыным и другими. Дилетанты, члены Общества нередко участвовали в благотворительных концертах, устраиваемых другими организациями¹⁵.

¹⁵ Таким, например, явился концерт Общества любителей музыки 9 апреля 1831 года, организованный Женским патриотическим обществом.

Подобное общество любителей музыки возникло в 1834 году и в Москве — оно называлось «Московское музыкальное собрание». Первый концерт его состоялся в январе 1834 года, и в течение концертного сезона было проведено около 10 концертов. Здесь с успехом выступали московские «аматёры» — П. А. Бартенева, скрипач Н. А. Теплов, пианистка М. Н. Щербатова, арфист Н. П. Девиtte. В качестве дирижера оркестра неоднократно фигурировал в этих концертах А. Н. Верстовский.

Почти одновременно с Обществом любителей музыки в Петербурге, в том же 1828 году, возникла так называемая Музыкальная академия, основателем которой явился Ф. П. Львов. В концертах Музыкальной академии деятельное участие принимал А. Ф. Львов, выступая как солист-скрипач с концертами Шпора, Берю и других авторов.

Серьезный, просветительский характер этих концертов заслужил одобрение Одоевского. В одной из своих статей он с большой похвалой писал, например, об исполнении оратории Перголези Stabat Mater в новой оркестровке А. Ф. Львова, который ввел в партитуру духовые инструменты. «Мы слышали Stabat

wurde von A. Paris, einem bekannten Dirigenten in St. Petersburg, geleitet. Die italienischen Opernarien wurden von Amateursängern vorgetragen: N. I. Paschkow, S. T. Golizyn und anderen. Die Amateurmitglieder der Gesellschaft nahmen häufig an Wohltätigkeitskonzerten teil, die von anderen Organisationen organisiert wurden¹⁵.

¹⁵ So zum Beispiel das Konzert der Gesellschaft der Amateurmusiker am 9. April 1831, das von der Patriotischen Gesellschaft der Frauen organisiert wurde.

Eine ähnliche Gesellschaft von Musikliebhabern wurde 1834 in Moskau gegründet - sie wurde „Moskauer Musikalische Versammlung“ genannt. Ihr erstes Konzert fand im Januar 1834 statt, und während der Konzertsaison wurden etwa 10 Konzerte veranstaltet. Moskauer „Amateure“ - P. A. Bartenewa, der Geiger N. A. Teplow, die Pianistin M. N. Schtscherbatowa und der Harfenist N. P. Devitte - traten hier mit Erfolg auf. A. N. Werstowski trat in diesen Konzerten wiederholt als Dirigent des Orchesters auf.

Fast zeitgleich mit der Gesellschaft der Musikliebhaber in St. Petersburg wurde 1828 die sogenannte Musikalische Akademie von F. P. Lwow gegründet. A. F. Lwow nahm aktiv an den Konzerten der Musikalischen Akademie teil und trat als Violinsolist mit Konzerten von Spohr, Bériot und anderen Komponisten auf.

Der ernste und aufschlussreiche Charakter dieser Konzerte fand Odojewskis Zustimmung. In einem seiner Artikel schrieb er zum Beispiel sehr lobend über die Aufführung von Pergolesis Oratorium Stabat Mater in einer neuen Orchestrierung von A. F. Lwow, der Blasinstrumente in die Partitur einführte. „Wir haben das Stabat

Mater в новой форме и сознаемся, что не без предубеждения ожидали первого аккорда... Несмотря на то, что наш известный любитель музыки ввел духовые инструменты в оркестровку Перголезиевой оратории... высокая простота священной древности нимало не утрачена»,—отмечал критик (185, л. 1 об. —2).

С конца 1820-х годов регулярный характер приобрели концерты дирекции императорских петербургских театров. Однако они далеко не сразу завоевали популярность у слушателей, что объяснялось достаточно трафаретными программами и дороговизной билетов (по 10 рублей ассигнациями). Но постепенно организаторам удалось найти оригинальные формы исполнительства и заинтересовать публику особым жанром «театрализованного концерта». Новой формой были, в частности, так называемые «живые картины», сопровождаемые музыкой. Впервые они были показаны художником-декоратором А. Роллером в концертах 1835 года и вызвали ряд восторженных откликов. Сюжеты картин и музыкальных программ отличались разнообразием, к ним привлекались лучшие исполнители ¹⁶.

¹⁶ Подобные концерты «с живыми картинами» устраивались несколько позже, в 1840-х годах, и в Москве. Они были также организованы московской театральной дирекцией, а в качестве автора картин выступал художник-декоратор Большого театра А. Серков.

Так, в упомянутом концерте театральной дирекции 7 марта 1835 года впервые выступила А. Я. Воробьева, о которой рецензент «Северной пчелы» писал: «Давно не

Mater in seiner neuen Form gehört und gestehen, dass wir den ersten Akkord nicht ohne Vorurteil erwartet haben ... Obwohl unser berühmter Musikliebhaber Blasinstrumente in die Orchestrierung des Pergolesischen Oratoriums eingeführt hat... ist die hohe Einfachheit des geistlichen Altertums nicht im Geringsten verloren gegangen“, bemerkte der Kritiker (185, Bl. 1 RückS. - 2).

Ab den späten 1820er Jahren fanden regelmäßig Konzerte der Direktion der Kaiserlichen Theater in St. Petersburg statt. Sie erfreuten sich jedoch nicht sofort großer Beliebtheit beim Publikum, was auf die eher schablonenhaften Programme und den hohen Preis der Eintrittskarten (10 Rubel in Assignaten) zurückzuführen war. Doch nach und nach gelang es den Veranstaltern, originelle Aufführungsformen zu finden und das Publikum für das besondere Genre des „Theaterkonzerts“ zu interessieren. Die neue Form waren vor allem die so genannten „lebenden Gemälde“, die von Musik begleitet wurden. Sie wurden erstmals 1835 von dem Maler-Dekorateur A. Roller in Konzerten gezeigt und lösten eine Reihe von begeisterten Reaktionen aus. Die Themen der Gemälde und der musikalischen Programme waren vielfältig, und die besten Interpreten waren daran beteiligt ¹⁶.

¹⁶ Ähnliche Konzerte „mit lebenden Gemälden“ wurden wenig später, in den 1840er Jahren, in Moskau veranstaltet. Sie wurden ebenfalls von der Moskauer Theaterdirektion organisiert, wobei A. Serkow, der Bühnenbildner des Bolschoi-Theaters, als Autor der Bilder fungierte.

So trat in dem erwähnten Konzert der Theaterdirektion am 7. März 1835 zum ersten Mal A. J. Worobjewa auf, über die der Rezensent der „Nordbiene“ schrieb: „Eine Sängerin dieser Art haben

бывало у нас певицы в таком роде: какой замечательный контральт у этой молодой, весьма молодой девушки! Еще каков будет, когда выполируется... Пойте, г-жа Воробьева, сделайте милость, пойте: мы не устанем вас слушать, не устанем вам аплодировать; только пойте чаще и смелее, да не смотрите на нас так сурово...»¹⁷.

¹⁷ «Северная пчела», 1835, 18 марта, с. 246.

Особое место в музыкальной жизни столицы занимали концерты Филармонического общества. Они преследовали как просветительскую, так и благотворительную цель. Эта концертная организация — первая в России — в 1827 году отпраздновала свое 25-летие. Деятельность Филармонического общества за четверть века развертывалась все шире. Наряду с уже ранее звучавшими ораториальными сочинениями Гайдна, Реквиемом Моцарта в год своего юбилея общество представило на суд публики ряд новых сочинений; дважды (2 и 23 марта 1827 года) была исполнена Торжественная месса Керубини. Особенно активно начал обновляться репертуар Филармонии в 1830-х годах.

Важнейшей задачей становится популяризация творчества Бетховена, и в этом отношении филармонические концерты сыграли едва ли не главную, ведущую роль. До 1836 года в концертах Филармонического общества были исполнены четыре симфонии Бетховена (Вторая, Третья, Шестая и Девятая), увертюры «Кориолан» и «Король Стефан». Повторялись и ранее прозвучавшие сочинения композитора — Торжественная месса и оратория «Христос на горе Елеонской».

wir schon lange nicht mehr gehabt: was für ein wunderbarer Alt in diesem jungen, sehr jungen Mädchen! Wie wird sie sonst noch sein, wenn sie aufpoliert ist... Singen Sie, Frau Worobjewa, tun Sie uns einen Gefallen, singen Sie: wir werden nicht müde werden, Sie zu hören, wir werden nicht müde werden, Ihnen zu applaudieren; singen Sie nur öfter und kühner, aber schauen Sie uns nicht so streng an...¹⁷.

¹⁷ „Die Nordbiene“, 1835, 18. März, S. 246.

Die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft nahmen einen besonderen Platz im Musikleben der Hauptstadt ein. Sie verfolgten sowohl pädagogische als auch wohltätige Ziele. Diese Konzertorganisation - die erste in Russland - feierte 1827 ihr 25-jähriges Bestehen. Die Aktivitäten der Philharmonischen Gesellschaft erweiterten sich im Laufe eines Vierteljahrhunderts. Neben Oratorien von Haydn und Mozarts Requiem, die bereits zuvor aufgeführt worden waren, präsentierte die Gesellschaft im Jahr ihres Jubiläums dem Publikum eine Reihe neuer Werke; zweimal (am 2. und 23. März 1827) wurde Cherubinis Feierliche Messe aufgeführt. Das Repertoire der Philharmonie wurde in den 1830er Jahren besonders aktiv erneuert.

Die wichtigste Aufgabe war die Popularisierung von Beethovens Werk, und in dieser Hinsicht spielten die Philharmonischen Konzerte eine führende Rolle. Bis 1836 wurden in den Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft vier Sinfonien Beethovens (die Zweite, Dritte, Sechste und Neunte) sowie die Ouvertüren „Coriolan“ und „König Stephan“ aufgeführt. Auch die bereits aufgeführten Werke des Komponisten - die Feierliche Messe und das Oratorium „Christus am Ölberg“ - wurden wiederholt.

Интересным по своей программе был концерт Филармонического общества 28 декабря 1831 года: впервые в России исполнялись увертюры Бетховена «Кориолан» и «Король Стефан», а также увертюра Мендельсона «Морская тишь и счастливое плавание». Сильнейшее впечатление «Кориолан» произвел на Одоевского, оставившего об этой увертюре Бетховена восторженный отзыв (см.: 186, 105—106).

Знаменательными явились и филармонические концерты, 1 и 15 марта 1833 года, в которых слушатели познакомились с тремя сочинениями Бетховена: мессой до мажор, «Героической» и «Пасторальной» симфониями. В своем письме к Верстовскому Одоевский заметил: «Здесь, слава богу, солистов приехало мало, и потому в концертах надеюсь услышать что-нибудь порядочное; обещают Миссу Бетховена и многие из его симфоний; наконец раскусил этого человека» (190, 496). Какое впечатление на слушателей произвела Шестая симфония Бетховена, сказать трудно. Известен лишь отзыв «Северной пчелы», где рецензент отдает предпочтение Третьей: «Слушателям, верно, еще памятна „Буря“ из Пасторальной симфонии Бетховена. Но все красоты ее исчезают пред колоссальностью первого аллегро Героической симфонии»¹⁸.

¹⁸ «Северная пчела», 1833, 13 марта, с. 225.

Публику более волновали патетика, буря чувств, накал страстей. Поэтому исполненная 15 марта 1833 года Третья симфония Бетховена вызвала, по-видимому, в сердцах слушателей самый горячий отклик.

7 марта 1836 года Филармоническое общество решило наконец

Das Konzert der Philharmonischen Gesellschaft vom 28. Dezember 1831 hatte ein interessantes Programm: Beethovens Ouvertüren „Coriolan“ und „König Stephan“ sowie Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“ wurden zum ersten Mal in Russland aufgeführt. „Coriolan“ machte den stärksten Eindruck auf Odojewski, der Beethovens Ouvertüre mit Begeisterung besprach (siehe: 186, 105-106).

Bedeutend waren auch die Philharmonischen Konzerte am 1. und 15. März 1833, in denen drei Werke Beethovens zu hören waren: die Messe in C-Dur, die „Heroische“ und die „Pastorale“. In seinem Brief an Werstowski bemerkte Odojewski: „Hier sind, Gott sei Dank, nicht viele Solisten eingetroffen, und deshalb hoffe ich, in den Konzerten etwas Anständiges zu hören; sie versprechen Beethovens Missa in C-Dur und viele seiner Sinfonien; ich habe diesen Mann endlich durchschaut“ (190, 496). Welchen Eindruck Beethovens Sechste Symphonie auf die Hörer machte, ist schwer zu sagen. Es ist nur die Rezension der „Nordbiene“ bekannt, in der der Rezensent der Dritten den Vorzug gibt: „Die Hörer erinnern sich gewiss noch an den „Sturm“ aus Beethovens Pastoral-symphonie. Aber alle seine Schönheiten verschwinden vor der Kolossalität des ersten Allegros der Heroischen Symphonie“¹⁸.

¹⁸ „Die Nordbiene“, 1833, 13. März, S. 225.

Dem Publikum ging es mehr um die Pathetik, den Sturm der Gefühle, die Hitze der Leidenschaft. Deshalb rief Beethovens Dritte Symphonie, die am 15. März 1833 aufgeführt wurde, in den Herzen der Zuhörer offenbar die glühendste Reaktion hervor.

Am 7. März 1836 beschloss die Philharmonische Gesellschaft

познакомить Петербургскую публику с самым сложным симфоническим произведением Бетховена — Девятой симфонией. О подготовке к ее исполнению сообщалось почти за год. «Мы слышали, что для второго своего концерта оно (Филармоническое общество.— А. С.) приготовляет... сочинение, приведшее весь музыкальный мир в недоумение и с таким нетерпением ожидаемое здешними любителями музыки, словом, Девятую симфонию Бетховена с хорами на слова Шиллера: An die Freude <...> 9-я симфония Бетховена есть самое оригинальное и самое многосложное произведение, когда-либо существовавшее в истории искусства», — писал В. Ф. Одоевский еще в 1835 году (180, 113). Самый концерт 7 марта 1836 года критик назвал торжественным праздником для любителей музыки. Он отмечал, что с «9-й симфонии Бетховена начинается новый музыкальный мир», подчеркивал сложность бетховенской партитуры и трудности исполнения «исполинского произведения» (180, 115). Однако, несмотря на все старания, музыканты оркестра оказались еще недостаточно подготовленными для должной художественной интерпретации бетховенского шедевра. Посетивший этот концерт Даргомыжский утверждал, что исполнение было «из рук вон плохо! Духовые инструменты на репетиции давали полное представление о предвечном хаосе и его несовершенствах» (105, 18). Но в целом историческое значение этого концерта Филармонического общества остается неоспоримым. «На нашей памяти еще то время, когда артисты боялись играть первые симфонии Бетховена — чтобы не наскучить слушателем!!! — а между первыми его симфониями и Девятой

schließlich, Beethovens komplexestes symphonisches Werk - seine Neunte Symphonie - dem Petersburger Publikum vorzustellen. Die Vorbereitungen für die Aufführung waren fast ein Jahr im Voraus bekannt gegeben worden. „Wir haben gehört, dass sie (die Philharmonische Gesellschaft - A. S.) für ihr zweites Konzert ein Werk vorbereitet.... ein Werk vorbereitet, das die ganze Musikwelt verblüfft hat und von den hiesigen Musikliebhabern so sehnsüchtig erwartet wird, kurz gesagt, Beethovens Neunte Symphonie mit Refrains zu Schillers Worten An die Freude <...> Beethovens 9. Symphonie ist das originellste und komplizierteste Werk, das es in der Geschichte der Kunst je gegeben hat“, schrieb W. F. Odojewski bereits 1835 (180, 113). Das Konzert selbst am 7. März 1836 nannte der Kritiker einen festlichen Feiertag für Musikliebhaber. Er stellte fest, dass mit „Beethovens 9. Symphonie eine neue musikalische Welt beginnt“ und betonte die Komplexität von Beethovens Partitur und die Schwierigkeiten bei der Aufführung „eines gigantischen Werks“ (180, 115). Doch trotz aller Bemühungen waren die Musiker des Orchesters noch nicht ausreichend auf eine angemessene künstlerische Interpretation von Beethovens Meisterwerk vorbereitet. Dargomyschski, der dem Konzert beiwohnte, behauptete, die Aufführung sei „aus dem Ruder gelaufen! Die Blasinstrumente bei der Probe vermittelten eine vollständige Vorstellung von dem übernatürlichen Chaos und seinen Unvollkommenheiten“ (105, 18). Aber insgesamt bleibt die historische Bedeutung dieses Konzerts der Philharmonischen Gesellschaft unbestreitbar. „Wir erinnern uns noch an die Zeit, als die Künstler Angst hatten, Beethovens erste Sinfonien zu spielen - um die Zuhörer nicht zu langweilen!!!! - und zwischen seinen ersten Sinfonien

целая бездна...» — писал Одоевский (195, 116) ¹⁹.

¹⁹ Кроме Девятой симфонии в концерте прозвучали также две части из оратории Гайдна «Времена года» — «Осень» и «Зима». Первые две части оратории исполнялись в первом концерте Филармонического общества — 22 февраля 1836 года вместе с 36-м псалмом (Non nobis Domine) Мендельсона (см. объявление в «Северной пчеле», 1836, 21 февраля, с. 161).

2.

По сравнению с северной столицей культурная жизнь Москвы протекала более спокойно, патриархально. Однако и здесь проявлялась определенная самостоятельная тенденция, выразившаяся прежде всего в тяготении и живом интересе к национальной самобытности. Эта ярко выражённая национальная устремленность, демократическая направленность сказывалась во всех областях — литературе, театре, поэтическом и музыкальном творчестве. Национальная специфика в существенной мере отличала и концертную жизнь.

В развитии музыкальной жизни Москвы важная роль принадлежала Московскому университету. Существовавшие при университете театр и оркестр, музыкальные классы при университетском пансионе были рассадниками музыкального образования и воспитания музыкального вкуса среди передовой молодежи, объединявшейся в различные литературно-художественные кружки. Музыка в них отводилось значительное место.

und der Neunten liegt ein ganzer Abgrund...“ - schrieb Odojewski (195, 116) ¹⁹.

¹⁹ Neben der Neunten Sinfonie standen auch zwei Sätze aus Haydns Oratorium „Die Jahreszeiten“ – „Herbst“ und „Winter“ auf dem Programm. Die ersten beiden Sätze des Oratoriums wurden beim ersten Konzert der Philharmonischen Gesellschaft am 22. Februar 1836 zusammen mit Mendelssohns 36. Psalm (Non nobis Domine) aufgeführt (siehe die Anzeige in „Die Nordbiene“, 1836, 21. Februar, S. 161).

2.

Im Vergleich zur nördlichen Hauptstadt war das kulturelle Leben in Moskau ruhiger und patriarchalischer. Doch auch hier zeigte sich eine gewisse unabhängige Tendenz, die sich vor allem in der Anziehungskraft und dem großen Interesse an der nationalen Identität ausdrückte. Dieses stark ausgeprägte nationale Streben, die demokratische Orientierung spiegelte sich in allen Bereichen wider - in der Literatur, im Theater, im dichterischen und musikalischen Schaffen. Auch das Konzertleben war in hohem Maße durch nationale Eigenheiten geprägt.

Die Moskauer Universität spielte eine wichtige Rolle bei der Entwicklung des Moskauer Musiklebens. Das Theater und das Orchester der Universität sowie der Musikunterricht im Universitätsinternat waren Brutstätten für die musikalische Bildung und die Kultivierung des Musikgeschmacks unter der fortgeschrittenen Jugend, die in verschiedenen literarischen und künstlerischen Kreisen zusammengeschlossen war. In ihnen nahm die Musik einen bedeutenden Platz ein.

В 30—40-х годах деятельность университетских кружков приобрела характер активной движущей силы в культурно-общественной жизни русской интеллигенции. Это безусловно относится и к кружкам Н. В. Станкевича и А. И. Герцена, где наряду с вопросами философии и литературы постоянно затрагивались общие проблемы искусства, и в частности музыки. Музыкой живо интересовались В. П. Боткин, В. Г. Белинский, Т. Н. Грановский, Н. П. Огарев. Просвещенная молодежь вела дискуссии о сложных проблемах музыкальной эстетики, об универсальном, общечеловеческом назначении музыкального творчества. Постепенно расширялись и ее музыкальные интересы. Особенно высоко в кружке Станкевича ценилось творчество Бетховена, а с середины 30-х годов кумиром здесь становится Шуберт.

С прогрессивными университетскими кругами была связана и деятельность московских музыкантов — Ф. Гебеля, И. Геништы и других.

Как и петербуржцы, москвичи познакомились в концертах с музыкой Бетховена, тогда только начинающей покорять русскую аудиторию. Однако в целом она распространялась здесь менее интенсивно, по-видимому, из-за ограниченных исполнительских возможностей. Если, как мы уже видели, к 1837 году в Петербурге прозвучали почти все симфонии Бетховена, то Москва долгое время была знакома лишь со Второй симфонией, исполненной в 1828 году. Существенный сдвиг произошел только в 1834 году, когда силами любителей были исполнены Первая, Четвертая и Пятая симфонии. Но чаще всего звучали одночастные произведения Бетховена — увертюра «Эгмонт» и увертюра из оперы «Фиделио». Среди хоровых произведений композитора в

In den 30er - 40er Jahren nahmen die Aktivitäten der universitären Kreise den Charakter einer aktiven treibenden Kraft im kulturellen und sozialen Leben der russischen Intelligenz an. Dies gilt sicherlich für die Kreise von N. W. Stankewitsch und A. I. Herzen, in denen neben Fragen der Philosophie und der Literatur auch die allgemeinen Probleme der Kunst und insbesondere der Musik immer wieder berührt wurden. W. P. Botkin, W. G. Belinski, T. N. Granowski und N. P. Ogarew interessierten sich sehr für die Musik. Die aufgeklärte Jugend diskutierte über die komplexen Probleme der Musikästhetik, über den universellen Zweck des musikalischen Schaffens. Allmählich erweiterte sich ihr musikalisches Interesse. Das Werk Beethovens wurde in Stankewitschs Kreis besonders hoch geschätzt, und ab Mitte der 30er Jahre wurde Schubert zum Idol der Gruppe.

Die Aktivitäten der Moskauer Musiker - F. Gebel, I. Genischta und andere - waren auch mit progressiven Universitätskreisen verbunden.

Wie die St. Petersburger wurden auch die Moskauer in Konzerten mit Beethovens Musik vertraut gemacht, die gerade erst begann, das russische Publikum zu erobern. Im Großen und Ganzen verbreitete sie sich hier jedoch weniger intensiv, was offenbar an den begrenzten Aufführungsmöglichkeiten lag. Während, wie wir bereits gesehen haben, bis 1837 fast alle Sinfonien Beethovens in St. Petersburg aufgeführt wurden, kannte man in Moskau lange Zeit nur die Zweite Sinfonie, die 1828 aufgeführt worden war. Ein bedeutender Wandel trat erst 1834 ein, als die Erste, Vierte und Fünfte Sinfonie von Amateuren aufgeführt wurden. Beethovens einsätzliche Werke - die „Egmont“-Ouvertüre und die Ouvertüre zur Oper „Fidelio“ - wurden jedoch am häufigsten aufgeführt. Von den Chorwerken des Komponisten wurde

московских концертах неоднократно исполнялась оратория «Христос на горе Елеонской».

Активным пропагандистом творчества Бетховена явился московский композитор и пианист И. И. Геништа. Связанный с передовыми литературно-художественными и университетскими кругами, он во многом способствовал развитию музыкального вкуса молодежи.

Знаменательными были два концерта Геништы, данные им в апреле 1828 года. В них прозвучали две увертюры Бетховена и его Вторая симфония, два хора из «Мессии» Генделя, а также три фортепианных концерта Моцарта и три фортепианных концерта Бетховена²⁰.

²⁰ Концерты Моцарта (в том числе ре-мажорный и до-минорный) играл пианист Т. Гарддорф, а концерты Бетховена (в том числе Пятый) исполнял сам Геништа.

Рецензент «Московского вестника» справедливо назвал их концертами «классической музыки»: «Для нас было ново слышать в два музыкальных вечера 6 концертов для фортепиано. Их не так часто разыгрывают с тех пор, как пианисты стараются выказать непонятную быстроту пальцев, нежели сообщить публике такие сочинения, которые, пленяя чувство, образуют вкус и суждение о музыке»²¹.

²¹ «Московский вестник», 1828, № 9, с. 106.

Тот же журнал сообщает и о впечатлении, какое произвела исполняемая музыка. Вторая симфония и две увертюры Бетховена «возбудили глубокие чувствования»; хоры Генделя «в строгом и

das Oratorium „Christus am Ölberg“ wiederholt in Moskauer Konzerten aufgeführt.

Der Moskauer Komponist und Pianist I. I. Genischta war ein aktiver Propagandist von Beethovens Werk. Er war mit den fortschrittlichen literarischen, künstlerischen und universitären Kreisen verbunden und trug wesentlich zur Entwicklung des Musikgeschmacks der jungen Menschen bei.

Bedeutend waren die beiden Konzerte, die Genischta im April 1828 gab. Sie beinhalteten zwei Ouvertüren von Beethoven und seine Zweite Symphonie, zwei Chöre aus Händels „Messias“, sowie drei Klavierkonzerte von Mozart und drei Klavierkonzerte von Beethoven²⁰.

²⁰ Mozart-Konzerte (darunter die Konzerte in D-Dur und c-Moll) wurden von dem Pianisten T. Gardorf gespielt, und Beethovens Konzerte (darunter das Fünfte) wurden von Genischta selbst vorgetragen.

Der Rezensent des „Moskauer Bulletin“ bezeichnete die Konzerte zu Recht als „klassische Musik“: „Es war neu für uns, 6 Klavierkonzerte an zwei Musikabenden zu hören. Sie sind nicht so oft gespielt worden, da die Pianisten eher versuchen, die unbegreifliche Schnelligkeit ihrer Finger zu zeigen, als das Publikum über solche Kompositionen zu informieren, die, indem sie die Sinne fesseln, den Geschmack und das Urteil über die Musik bilden“²¹.

²¹ „Moskauer Bulletin“, 1828, Nr. 9, S. 106.

In derselben Zeitschrift wird auch über den Eindruck berichtet, den die vorgetragene Musik hinterließ. Beethovens Zweite Symphonie und zwei Ouvertüren „erweckten tiefe Gefühle“; Händels Chöre „in einem

торжественном стиле произвели в слушателях действие религиозного удивления»²².

²² «Московский вестник», 1828, № 9, с. 107.

По-видимому, с верным чувством стиля были исполнены и концерты Моцарта пианистом Гарддорфом, другом Геништы, который выступил перед публикой впервые. Во всяком случае, автор рецензии выделил в его игре простоту, легкость, непринужденность, чистоту и нежность. В трактовке бетховенских концертов слушателей поразила «твердость непоколебимая и сверх того чистота, ровность и отделка, которые превзойти трудно»²³.

²³ Там же, с. 108.

Игра Геништы привлекала стремлением охватить крупную форму в целом, передать глубину и оригинальность замысла Бетховена.

И все-таки исполнение программы этих концертов не было «верхом совершенства». Так, тот же автор статьи «Московского вестника» отмечает, по-видимому справедливо, многие недостатки оркестрового и хорового звучания: «Желательно, — пишет он, — чтобы составлявшие сей оркестр собирались чаще... В нем недоставало сих тончайших оттенков, которые артисты дают чувствовать только посредством навыков играть вместе. Полнота звука, точность, верность и выражение суть такие условия, которых мы, без сомнения, были вправе требовать от собравшихся талантов». И далее: «Мы пожалели о том, что состояние вокальной музыки в Москве не позволяет нам надеяться услышать всю ораторию („Мессию" Генделя. —

strengen und feierlichen Stil erzeugten bei den Zuhörern eine Wirkung religiösen Erstaunens“²².

²² „Moskauer Bulletin“, 1828, Nr. 9, S. 107.

Auch die Mozart-Konzerte wurden von dem mit Genischta befreundeten Pianisten Gardorf, der zum ersten Mal vor Publikum auftrat, offenbar mit dem richtigen Stilempfinden vorgetragen. Der Rezensent hob in jedem Fall die Einfachheit, Leichtigkeit, Unbeschwertheit, Reinheit und Zartheit seines Spiels hervor. Bei der Interpretation von Beethovens Konzerten fiel den Zuhörern eine „unerschütterliche Festigkeit und darüber hinaus eine Reinheit, Ebenheit und Vollendung auf, die nur schwer zu übertreffen sind“²³.

²³ Ebenda, S.108

Genischtas Spiel wurde von dem Wunsch angezogen, die große Form als Ganzes zu erfassen, um die Tiefe und Originalität von Beethovens Idee zu vermitteln.

Und doch war die Aufführung des Programms dieser Konzerte nicht „der Gipfel der Perfektion“. So bemerkt derselbe Autor des Artikels im „Moskauer Bulletin“, offenbar zu Recht, viele Mängel im Orchester- und Chorklang: „Es wäre wünschenswert“, schreibt er, „dass die Mitglieder dieses Orchesters öfter zusammenkommen sollten... Es fehlten die subtilen Nuancen, die Künstler nur durch die Fertigkeit des Zusammenspiels spüren können. Klangfülle, Genauigkeit, Treue und Ausdruck sind solche Bedingungen, die wir ohne Zweifel von den versammelten Talenten zu verlangen berechtigt waren“. Und weiter: „Wir bedauerten, dass der Zustand der Vokalmusik in Moskau uns nicht hoffen lässt, das ganze Oratorium (Händels „Messias“ - A. S.) mit der Pracht und

А. С.) с тем великолепием и совершенством, с каким она дается в других странах»²⁴.

²⁴ Там же, с. 106—107.

Судя по этим отзывам московской прессы, к концертам начинают предъявляться высокие профессиональные требования. «На музыку можно взирать двояким образом. Для одних она... удобное средство для веселого проведения времени, а для других она богатый источник живейших впечатлений, посредством коих растроганная душа предается своей чувствительности... Для таких людей музыка останется предметом священным, и она может очистить в них чувство прекрасного», — писал один из рецензентов «Московского вестника»²⁵.

²⁵ Там же, с. 109.

В этом высказывании ярко отразился господствующий в то время романтический взгляд на музыку как высший, наиболее одухотворенный вид искусства.

Так же как и петербургских слушателей, москвичей начинали волновать новые тенденции исполнительства, постепенно завоевывающие концертную эстраду. «Надобно, заметить здесь одну отличительную черту музыки прежних знаменитых композиторов: они писали для всех, а ныне, как часто случается, один эгоист-композитор пишет только для себя, — замечает критик „Московского телеграфа“. — У Моцарта и Бетховена все соло составлены из пассажей приятных, музыкальных и незатруднительных: они понятны душе, приятны для слуха, а аккомпанемент оркестра составляет гармонию: все инструменты непрерывно употреблены с разборчивостью, вкусом и искусством. Нынешние же

Vollkommenheit zu hören, mit der es in anderen Ländern gegeben wird“²⁴.

²⁴ Ebenda, S. 106-107.

Nach diesen Kritiken in der Moskauer Presse zu urteilen, werden an die Konzerte allmählich hohe professionelle Anforderungen gestellt. „Musik kann auf zwei Arten betrachtet werden. Für manche Menschen ist sie... ein bequemes Mittel, um sich zu vergnügen, und für andere ist sie eine reiche Quelle der lebendigsten Eindrücke, durch die die berührte Seele ihrer Sensibilität frönt ... Für solche Menschen bleibt die Musik ein heiliger Gegenstand, der in ihnen den Sinn für das Schöne läutern kann“, schrieb einer der Rezensenten des „Moskauer Bulletins“²⁵.

²⁵ Ebenda, S. 109.

Diese Aussage spiegelte die vorherrschende romantische Auffassung von Musik als der höchsten, vergeistigten Kunstform wider.

Wie die Zuhörer in St. Petersburg waren auch die Moskauer besorgt über die neuen Aufführungstendenzen, die allmählich die Konzertbühnen eroberten. „Es ist notwendig, hier eine Besonderheit der Musik früherer berühmter Komponisten zu bemerken: sie schrieben für alle, und jetzt, wie es oft geschieht, schreibt ein egoistischer Komponist nur für sich selbst“, - so der Kritiker des „Moskauer Telegraph“. „Bei Mozart und Beethoven bestehen alle Soli aus Passagen, die angenehm, musikalisch und unkompliziert sind: sie sind für die Seele verständlich, angenehm für das Ohr, und die Begleitung des Orchesters bildet Harmonie: alle Instrumente werden durchgehend mit Diskretion, Geschmack und Kunst eingesetzt. Die gegenwärtigen Autoren dagegen, mit

писатели, напротив, исключая Гуммеля, заботятся большей частью о том, чтобы выставить свое соло... <...> Но нет никакого сомнения, что музыка Паганини, Шпора, Липинского, Мошелеса и им подобных, Когда они сами ее играют, есть верх совершенства; но когда она разыгрывается неравным им артистом, тогда не только бывает она нестерпима, но и самый страстный любитель музыки теряет желание быть любителем»²⁶.

²⁶ «Московский телеграф», 1828, № 8, с. 527—528.

Таково мнение строгого критика, выступившего за высокое художественное осмысление исполнителями виртуозных сочинений современных композиторов романтического направления.

Активное освоение классического репертуара все же отнюдь не исчерпывало тех главных тенденций музыкальной жизни, которые особенно ярко проявились в старой столице. Таким направлением, прочно внедрившимся в музыкальный быт Москвы и составляющим его специфику, было широкое развитие национальных исполнительских сил. Близость, к народной песенной традиции здесь получила особенно непосредственное, открытое выражение. Народная песня естественно процветала в условиях более патриархального, полугородского-полупоместного быта и составляла, по существу, главное содержание музыкальной жизни и музыкальных интересов московского населения. Песня звучала повсюду — на улицах и площадях, в домашнем быту всех сословий, на сцене московских театров. И с этой песенной традицией связали всю свою творческую жизнь виднейшие

Ausnahme von Hummel, sind größtenteils damit beschäftigt, ihre Soli zur Schau zu stellen ... <...> Aber es ist kein Zweifel, dass die Musik von Paganini, Spohr, Lipinski, Moscheles und ihresgleichen, wenn sie selbst sie spielen, die Höhe der Vollkommenheit ist; aber wenn sie von einem ihnen nicht ebenbürtigen Künstler gespielt wird, dann ist sie nicht nur unerträglich, sondern der leidenschaftlichste Musikliebhaber verliert die Lust, ein Amateur zu sein“²⁶.

²⁶ „Moskauer Telegraph“, 1828, Nr. 8, S. 527-528.

Dies ist die Meinung eines strengen Kritikers, der sich für ein hohes künstlerisches Verständnis der Interpreten für die virtuosen Werke der zeitgenössischen romantischen Komponisten einsetzt.

Die aktive Beherrschung des klassischen Repertoires erschöpfte jedoch nicht die wichtigsten Tendenzen im Musikleben, die in der alten Hauptstadt besonders deutlich wurden. Eine solche Tendenz, die fest im Moskauer Musikleben verankert war und dessen Besonderheit ausmachte, war die breite Entfaltung der nationalen Aufführungskräfte. Die Nähe zur Volksliedtradition fand hier einen besonders direkten, offenen Ausdruck. Das Volkslied gedieh natürlich unter den Bedingungen eines eher patriarchalischen, halbstädtischen und halblokalen Lebens und war in der Tat der Hauptinhalt des musikalischen Lebens und der musikalischen Interessen der Moskauer Bevölkerung. Das Lied war überall zu hören - auf den Straßen und Plätzen, im häuslichen Leben aller Klassen, auf den Bühnen der Moskauer Theater. Die bedeutendsten russischen Komponisten, die in Moskau arbeiteten, wie Aljabbjew, Werstowski, Warlamow

русские композиторы, работавшие в Москве: Алябьев, Верстовский, Варламов, Гурилев. Продолжалась и деятельность «патриархов» народной русской песни — Кашина и Рупина. Исполнителями русских песен и романсов русских композиторов являлись все ведущие артисты московского оперного театра: П. А. Булахов, А. О. Бантышев, Н. В. Лавров, Н. В. Репина, Савицкая — постоянные активные участники московских концертов.

Среди русских песен, входивших в репертуар концертов, большой любовью пользовалась лирическая протяжная песня «Не одна во поле дороженька», превосходно исполнявшаяся певицей-любительницей П. А. Бартеневой. С огромным успехом пели на два голоса Бантышев и Този две русские песни — «Ты прощай, мой соловей» и «Вот мчится тройка удалая». Концертный репертуар составляли и многочисленные обработки и переложения русских народных песен для различных инструментов, не говоря уже о распространенном еще с XVIII века жанре вариаций на русские темы. Вариации на темы русских народных песен часто разыгрывали в концертах московские гитаристы В. И. Свинцов и Павел Дельвиг, балалаечник В. И. Радивилов, усовершенствовавший этот народный инструмент²⁷.

²⁷ Свинцов, например, «чрезвычайно приятно» разыгрывал Попурри на русские темы Аксенова и Вариации Сихры на тему песни «Среди долины ровныя» в аранжировке Алябьева (см.: «Дамский журнал», 1827, № 7, с. 25). Радивилов же постоянно исполнял в концертах свои вариации на тему известной песни-романса «На то ль, чтобы печали» (см.: «Дамский журнал», 1827, № 8, с. 91—92).

und Guriljow, verbanden ihr gesamtes schöpferisches Leben mit dieser Liedtradition. Die Aktivitäten der „Patriarchen“ des russischen Volksliedes - Kaschin und Rupin - wurden fortgesetzt. Die Interpreten russischer Lieder und Romanzen russischer Komponisten waren alle führenden Künstler des Moskauer Operntheaters: P. A. Bulachow, A. O. Bantyschew, N. W. Lawrow, N. W. Repina, Sawizkaja - ständige aktive Teilnehmer der Moskauer Konzerte.

Unter den russischen Liedern, die in das Repertoire der Konzerte aufgenommen wurden, war das lyrische lange Lied „Es gibt nicht nur einen Weg im Feld“, das von der Amateursängerin P. A. Bartenewa hervorragend gesungen wurde, sehr beliebt. Mit großem Erfolg sangen Bantyschew und Tosi zweistimmig zwei russische Lieder – „Lebe wohl, meine Nachtigall“ und „Troika, schnell saust sie dahin“. Das Konzertrepertoire umfasste auch zahlreiche Bearbeitungen und Arrangements russischer Volkslieder für verschiedene Instrumente, ganz zu schweigen von der Gattung der Variationen über russische Themen, die seit dem 18. Jahrhundert weit verbreitet war. Die Moskauer Gitarristen W. I. Swinzow und Pawel Delwig sowie der Balalaikaspieler W. I. Radiwilow, der dieses Volksinstrument perfektioniert hatte, spielten in ihren Konzerten häufig Variationen über Themen russischer Volkslieder²⁷.

²⁷ Swinzow zum Beispiel spielte „äußerst angenehm“ Aksjonows Potpourri über russische Themen und Sichras Variationen über das Thema des Liedes „In der Mitte des Tals“, arrangiert von Aljabjew (siehe: „Damenzeitschrift“, 1827, Nr. 7, S. 25). Radiwilow führte ständig in Konzerten seine Variationen über das Thema der berühmten Lied-Romanze „Ob es sich lohnt, traurig zu sein“ auf (siehe:

„Damenzeitschrift“, 1827, Nr. 8, S. 91-92).

Постоянно звучали в концертах 30-х и 40-х годов и авторские песни, сочиненные Варламовым и Верстовским, Алябьевым и Гурилевым. Из романсов и песен Алябьева самой большой популярностью неизменно пользовался знаменитый «Соловей», входивший в репертуар как русских певцов, так и зарубежных гастролеров. Однако другие сочинения Алябьева исполнялись не часто. Из его романсов назовем лишь «Вечерком румяну зорю», который пел Бантышев в одном из концертов 1828 года, да «Узник», исполненный Лавровым в 1831 году. «Г. Лавров пел новую арию „Узник“ г. Алябьева, — отмечала „Молва“, — сочинение вообще монотонное и слишком уже в начале мрачное; конец же совершенно воинственный. <...> Что же касается до исполнения арии, то г. Лавров спел ее прекрасно»²⁸.

²⁸ «Молва», 1831, № 15, с. 9.

Московская публика тепло принимала А. Н. Верстовского, руководителя оперного театра. Сам композитор нередко участвовал в любительских концертах и вместе с певицей Е. А. Окуловой распевал различные арии и дуэты. Большим успехом пользовались и собственные сочинения Верстовского. Его баллады «Три песни», «Пустынный», «Черная шаль»²⁹, Гимн с хором из Пролога М. А. Дмитриева на открытие Большого театра, кантата «Выкуп барда» постоянно звучали в концертах того времени.

²⁹ В 1831 году Бантышев исполнил эту балладу Верстовского совместно с Фильдом.

Die von Warlamow und Werstowski, Aljabjew und Guriljow komponierten Autorenlieder waren in den Konzerten der 30er und 40er Jahre ständig zu hören. Von Aljabjews Romanzen und Liedern war die berühmte „Nachtigall“, die sowohl von russischen Sängern als auch von ausländischen Tournee-Sängern gesungen wurde, immer das beliebteste. Andere Werke von Aljabjew wurden jedoch nicht oft aufgeführt. Von seinen Romanzen seien nur „Am Abend dämmt die Röte“, gesungen von Bantyschew in einem der Konzerte von 1828, und „Der Gefangene“, gesungen von Lawrow im Jahr 1831, genannt. „Herr Lawrow sang eine neue Arie „Der Gefangene“ von Herrn Aljabjew, - bemerkte „Das Gerücht“ - die Komposition im Allgemeinen eintönig und zu düster am Anfang; das Ende ist absolut kriegerisch. <...> Was die Aufführung der Arie angeht, so hat Herr Lawrow sie schön gesungen“²⁸.

²⁸ „Das Gerücht“, 1831, Nr. 15, S. 9.

Das Moskauer Publikum nahm A. N. Werstowski, den Leiter des Operntheaters, mit offenen Armen auf. Der Komponist selbst nahm oft an Amateurkonzerten teil und sang verschiedene Arien und Duette zusammen mit der Sängerin J. A. Okulowa. Auch Werstovskis eigene Kompositionen hatten großen Erfolg. Seine Balladen „Drei Lieder“, „Der Eremit“, „Der schwarze Schal“²⁹, die Hymne mit dem Chor aus dem Prolog von M. A. Dmitrijew zur Eröffnung des Bolschoi-Theaters und die Kantate „Die Erlösung des Barden“ wurden in den Konzerten der damaligen Zeit immer wieder aufgeführt.

²⁹ 1831 führte Bantyschew diese Ballade von Werstowski mit Field auf.

В одном из концертов 1836 года А. О. Бантышев исполнял арию «Уж как веет ветерок» из «Аскольдовой могилы».

На 1830-е годы приходится расцвет деятельности А. Е. Варламова. Будучи одним из капельмейстеров московского театра, Варламов ежегодно принимал участие в концертах, выступая как дирижер и как певец³⁰.

³⁰ Наряду с собственными сочинениями Варламов пропагандировал музыку европейских классиков. Показательны в этом отношении два концерта под его управлением, состоявшихся в 1832 и 1834 годах, когда он исполнил Реквием Моцарта и Stabat Mater Перголези. Об исполнении Реквиема В. А. Ушаков писал: «Исполнение было отличным. Это уже большой шаг Для нашей оперы) Хвала и честь Варламову! Он может принести большую пользу лирической сцене» (291, л. 2—2 об).

Участие Варламова было всегда украшением московских концертов. Его называли «профессором русского пения». Обладая небольшим, но приятным, мягким, «грудным» тенором, Варламов подкупал редкой выразительностью и музыкальностью исполнения. В концертах он, как правило, пел собственные романсы и песни. Многочисленные отзывы на концерты Варламова единодушно отмечают своеобразную, неповторимую манеру его пения, в котором большое значение приобретает выразительность не только звука, но и каждого слова. Лирик по натуре, он всегда старался, чтобы его песни «глубоко западали в душу». Именно этой трогательной и задушевной манерой он покорял своих слушателей. Среди его песен и романсов особой любовью

In einem der Konzerte von 1836 sang A. O. Bantyschew die Arie „Wie der Wind weht“ aus „Askolds Grab“.

In den 1830er Jahren erlebte A. J. Warlamow eine Blütezeit seiner Tätigkeit. Als einer der Kapellmeister des Moskauer Theaters nahm Warlamow jährlich an Konzerten teil und trat sowohl als Dirigent als auch als Sänger auf³⁰.

³⁰ Neben seinen eigenen Kompositionen förderte Warlamow auch die Musik der europäischen Klassiker. Zwei Konzerte unter seiner Leitung in den Jahren 1832 und 1834, bei denen er Mozarts Requiem und Pergolesis Stabat Mater aufführte, sind in dieser Hinsicht bezeichnend. W. A. Uschakow schrieb über die Aufführung des Requiems: „Die Aufführung war ausgezeichnet. Dies ist bereits ein großer Schritt für unsere Oper. Lob und Ehre für Warlamow! Er kann der lyrischen Bühne großen Nutzen bringen“ (291, Bl. 2-2 Rück.).

Die Teilnahme von Warlamow war immer ein Juwel in den Moskauer Konzerten. Er wurde „der Professor des russischen Gesangs“ genannt. Mit seinem kleinen, aber angenehmen, weichen, „brustbetonten“ Tenor fiel Warlamow durch eine seltene Ausdruckskraft und Musikalität des Vortrags auf. In Konzerten sang er meist seine eigenen Romanzen und Lieder. In zahlreichen Konzertkritiken wird einhellig die besondere, einzigartige Art seines Gesangs hervorgehoben, bei dem nicht nur der Klang, sondern auch die Ausdruckskraft jedes einzelnen Wortes von großer Bedeutung ist. Als geborener Lyriker versuchte er stets, seine Lieder „tief in die Seele sinken“ zu lassen. Auf diese berührende und intime Weise eroberte er seine Zuhörer. Unter seinen Liedern und Romanzen wurden „Der rote Sarafan“, Du sollst nicht

пользовались «Красный сарафан», «Ты не пой, соловей», «Ах ты, время, времечко», «На заре ты ее не буди» и многие другие (см.: 149, 238—239).

Большим событием для московских любителей музыки был приезд М. И. Глинки в июне 1834 года, вскоре после возвращения его из Италии, и его выступления на домашних музыкальных вечерах. По отзыву друга композитора Н. А. Мельгунова, Глинка «играл перед некоторыми знатоками и любителями две большие пьесы для фортепиано с квинтетом, написанные и изданные в Италии. Не смеем с первого раза произнести решительного суждения о музыкальных произведениях г. Глинки, но нам кажется, что в них соединены по видимому разнородные качества современной музыки: блеск, мелодия и контрапункт, и соединены так, что составляют нераздельное целое и высокооригинальное» (160, 361—362). Вероятно, исполнялись два ансамбля Глинки— Блестящий дивертисмент на темы из «Сомнамбулы» Беллини и Большой секстет для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса. В другой своей статье Мельгунов подчеркнул, что «восторг, который Глинка произвел в Москве своими сочинениями, игрой и пением, был им в полной мере заслужен. Вместо любителя, каким прежде привыкли его почитать, мы нашли в нем по возвращении истинного художника, воспитавшего и посвятившего себя для любимого искусства» (159, 161). Для всех любителей музыки концерт Глинки явился тем примером высокохудожественного, профессионального исполнительства; к которому стремились лучшие музыканты Москвы.

singen, Nachtigall“, „Ach du, Zeit, kleine Zeit“, „Wecke sie nicht im Morgengrauen“ und viele andere besonders geliebt (siehe: 149, 238-239).

Ein großes Ereignis für die Moskauer Musikliebhaber war die Ankunft von M. I. Glinka im Juni 1834, kurz nach seiner Rückkehr aus Italien, und seine Auftritte bei häuslichen Musikabenden. Laut dem Freund des Komponisten, N. A. Melgunow, spielte Glinka „vor einigen Kennern und Amateuren zwei große Stücke für Klavier und Quintett, die in Italien geschrieben und veröffentlicht worden waren. Wir wagen es nicht, ein entscheidendes Urteil über Glinkas musikalische Werke aus der ersten Zeit zu fällen, aber es scheint uns, dass sie scheinbar heterogene Qualitäten der modernen Musik vereinen: Brillanz, Melodie und Kontrapunkt, und zwar in einer Weise, dass sie ein untrennbares Ganzes und höchst Originelles bilden“ (160, 361-362). Es ist wahrscheinlich, dass zwei von Glinkas Ensembles aufgeführt wurden - ein brillantes Divertissement über Themen aus Bellinis „Die Nachtwandlerin“ und das Große Sextett für Klavier, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass. In einem anderen Artikel betonte Melgunow, dass „die Freude, die Glinka in Moskau mit seinen Kompositionen, seinem Spiel und seinem Gesang hervorrief, völlig verdient war. Statt eines Dilettanten, wie wir ihn vorher zu schätzen gewohnt waren, fanden wir in ihm nach seiner Rückkehr einen wahren Künstler, der sich ausgebildet und seiner Lieblingskunst gewidmet hatte“ (159, 161). Für alle Musikliebhaber war Glinkas Konzert ein Beispiel für eine hochkünstlerische, professionelle Darbietung, nach der die besten Musiker in Moskau strebten.

3.

В конце 30—40-х годов наступает небывалый подъем концертной жизни. Огромную роль в прогрессе русского исполнительского искусства сыграли международные контакты, которые возникли и укрепились в эти годы между русскими и зарубежными музыкантами. То было время блестящих гастролей, знакомства с лучшими, передовыми достижениями западноевропейского исполнительского мастерства. В 40-х годах Россию посетили музыканты с мировыми именами, совершившие своего рода революцию в исполнительском искусстве. Эпоха романтизма поставила перед исполнителями новые, серьезные задачи художественной интерпретации. На первый план выдвигалась поэтическая проникновенность исполнения, способность большой эмоциональной самоотдачи в общении с массами слушателей. К этому призывала вся направленность корифеев романтизма, создавших неповторимую по своему эмоциональному богатству и жанровому разнообразию музыку.

Новые требования романтического искусства повлекли за собой также и небывалый «технический прогресс». Техника владения инструментом, свобода исполнительского аппарата, мастерство преодоления технических трудностей становятся необходимым условием для каждого концертирующего артиста. Характерно для этого периода и стремление к расширению возможностей того или иного музыкального инструмента («оркестральность» фортепиано, вокальность инструментальной мелодики, ели, напротив, инструментальность в пении). Именно эти новые черты демонстрировали в своем искусстве приезжие мастера-

3.

In den späten 30er - 40er Jahren erlebte das Konzertleben einen nie dagewesenen Aufschwung. Eine große Rolle für den Fortschritt der russischen Aufführungskunst spielten die internationalen Kontakte, die in diesen Jahren zwischen russischen und ausländischen Musikern entstanden und verstärkt wurden. Es war die Zeit der brillanten Tournées, des Kennenlernens der besten und fortschrittlichsten Errungenschaften der westeuropäischen Aufführungskunst. In den 40er Jahren wurde Russland von weltberühmten Musikern besucht, die eine Art Revolution in den darstellenden Künsten auslösten. Die Epoche der Romantik stellte die Interpreten vor neue, ernstzunehmende Aufgaben der künstlerischen Interpretation. In den Vordergrund rückte die poetische Durchdringung der Interpretation, die Fähigkeit zu großer emotionaler Hingabe im Kontakt mit dem Massenpublikum. Dazu rief die gesamte Ausrichtung der Koryphäen der Romantik auf, die Musik von unvergleichlichem emotionalen Reichtum und gattungsübergreifender Vielfalt schufen.

Die neuen Anforderungen der romantischen Kunst brachten auch einen nie dagewesenen „technischen Fortschritt“ mit sich. Technik in der Beherrschung des Instruments, Freiheit des Aufführungsapparats und die Beherrschung der Überwindung technischer Schwierigkeiten wurden zur Voraussetzung für jeden Konzertkünstler. Diese Zeit war auch durch den Wunsch gekennzeichnet, die Möglichkeiten eines bestimmten Musikinstruments zu erweitern („Orchestrierung“ des Klaviers, Vokalisierung der Instrumentalmelodie oder, im Gegenteil, Instrumentalität im Gesang). Diese Neuerungen wurden durch den Besuch von Meisterinterpreten, Vertretern

исполнители, представители различных музыкальных школ. В эти годы в России выступали скрипачи Александр Жозеф Арто и Уле Булль, пианисты Сигизмунд Тальберт и Ференц Лист, певцы Джованни Баттиста Рубина и Полина Виардо, композиторы Роберт Шуман и Гектор Берлиоз. Вокруг их концертов сталкивались неизбежные pro и contra, разгорались горячие споры. Периодическая печать этих лет полна самых противоречивых высказываний, неопровержимо свидетельствовавших о том колоссальном воздействии, какое оказали эти мировые представители романтического искусства на развитие русской музыкальной жизни. «Нынешняя музыка полна или плача и рыдания, или буйной веселости. Патриархальный век музыки прошел. Наступил век, по крайней мере, рыцарства, и концертисту можно повторить слова древних, Горация, помнится: „Коль хочешь слез моих, то сам сперва заплачь"», — писал В. Ф. Одоевский, выразивший в этих словах всю суть романтической концепции в исполнительском творчестве (189, 170).

Среди скрипачей, посетивших Россию в конце 30-х и в 40-х годах, выделились представители различных национальных школ: бельгийцы Александр Жозеф Арто и Анри Вьетан, норвежский скрипач Уле Булль, чешские музыканты Генрих Эрнст и юная Вильма Неруда, польский виртуоз Генрик Венявский.

К весьма замечательным явлениям, по словам Одоевского, принадлежал А. Ж. Арто, ученик знаменитого Р. Крейцера, впервые приехавший в Петербург в 1837 году³¹.

³¹ Арто гастролировал в России в 1837, 1838, 1841 и 1842 годах.

verschiedener Musikschulen, in ihrer Kunst demonstriert. In diesen Jahren traten die Geiger Alexandre Joseph Artaud und Ole Bull, die Pianisten Sigismund Talbert und Franz Liszt, die Sänger Giovanni Battista Rubina und Pauline Viardot sowie die Komponisten Robert Schumann und Hector Berlioz in Russland auf. Rund um ihre Konzerte prallten die unvermeidlichen Pro- und Contra-Argumente aufeinander und es kam zu heftigen Debatten. Die periodische Presse dieser Jahre ist voll von den widersprüchlichsten Aussagen, die unwiderlegbar von dem kolossalen Einfluss zeugen, den diese Weltvertreter der romantischen Kunst auf die Entwicklung des russischen Musiklebens hatten. „Die heutige Musik ist entweder voll von Weinen und Wehklagen oder von überschwänglicher Fröhlichkeit. Das patriarchalische Zeitalter der Musik ist vorbei. Zumindest ist das Zeitalter der Ritterlichkeit angebrochen, und der Konzertspieler kann die Worte der Alten wiederholen, ich erinnere mich an Horaz: ‚Willst du meine Tränen, so weine zuerst selbst‘“, schrieb W. F. Odojewski, der in diesen Worten das ganze Wesen der romantischen Konzeption in der darstellenden Kunst ausdrückte (189, 170).

Unter den Geigern, die in den späten 30er und 40er Jahren Russland besuchten, ragten Vertreter verschiedener nationaler Schulen heraus: die Belgier Alexandre Joseph Artaud und Henri Vieuxtemps, der norwegische Geiger Ole Bull, die tschechischen Musiker Heinrich Ernst und die junge Wilma Neruda sowie der polnische Virtuose Henryk Wieniawski.

Laut Odojewski gehörte A. J. Artaud, ein Schüler des berühmten R. Kreutzer, der 1837 zum ersten Mal nach St. Petersburg kam, zu einem sehr bemerkenswerten Phänomen³¹.

³¹ Artaud bereiste Russland in den Jahren 1837, 1838, 1841 und 1842.

С первого же концерта он поразил слушателей необыкновенной энергией и выразительностью игры. Он выступал, как правило, со своими собственными сочинениями, из которых наибольшее впечатление оставили фантазия на темы из «Роберта- Дьявола» и Фантазия на собственные темы, отмеченные «свежим, но горячим чувством», цветистостью инструментовки новой школы (169, 117). Гастроли Арто в 1842 году показали творческий рост скрипача. Талант его за эти годы усовершенствовался. Он не увлекся внешними техническими «трюками», модными в скрипичной игре того времени. Его блистательные пассажи, пение его смычка — все было подчинено тонкому, изящному вкусу. Арто играл популярные в то время фантазии на темы из «Нормы» Беллини и «Лючии» Доницетти, но показал себя и прекрасным ансамблистом, участвуя в исполнении квартетов Мендельсона.

Как исполнителя Одоевский ставил Арто намного выше его соотечественника, скрипача Т. Гаумана, выступавшего в России в эти же годы. Представленный в русской прессе очень пышно («только один Паганини оставался не побежденным им»), Гауман, однако, не удовлетворил своей игрой знатоков музыки — Одоевского, Даргомыжского и Серова, в разное время слышавших его. Одоевский, например, отмечал у скрипача далеко не всегда хороший вкус, при всех достоинствах его владения инструментом (полный и сильный звук, хорошая техника) (см.: 180, 144). Даргомыжский писал Н. Б. Голицыну: «Сейчас у нас и знаменитый скрипач Гауман, который подражает Паганини; это крупный талант без всяких

Von seinem ersten Konzert an beeindruckte er die Zuhörer durch die außergewöhnliche Energie und Ausdruckskraft seines Spiels. Er spielte in der Regel seine eigenen Kompositionen, von denen die Fantasie über Themen von „Robert dem Teufel“ und die Fantasie über seine eigenen Themen, die sich durch ein „frisches, aber heißes Gefühl“ und die farbenfrohe Instrumentierung der neuen Schule auszeichneten, am eindrucksvollsten waren (169, 117). Artauds Tournee im Jahr 1842 zeigt die kreative Entwicklung des Geigers. Sein Talent hat sich im Laufe der Jahre verbessert. Er ließ sich nicht von den äußerlichen technischen „Tricks“ hinreißen, die im Geigenspiel der damaligen Zeit in Mode waren. Seine brillanten Passagen, das Singen seines Bogens - alles ordnete sich einem subtilen, eleganten Geschmack unter. Artaud spielte die damals populären Fantasien über Themen aus Bellinis „Norma“ und Donizettis „Lucia“, erwies sich aber auch als feiner Ensemblespieler, indem er an Aufführungen von Mendelssohns Quartetten teilnahm.

Odojewski stufte Artaud als Interpreten weit über seinen Landsmann, den Geiger T. Gauman, ein, der in den gleichen Jahren in Russland auftrat. Gauman, der in der russischen Presse gelobt wurde („nur ein einziger Paganini blieb von ihm ungeschlagen“), stellte jedoch die Musikkritiker - Odojewski, Dargomyschski und Serow -, die ihn zu verschiedenen Zeiten gehört hatten, mit seinem Spiel nicht zufrieden. So stellte Odojewski fest, dass der Geiger trotz aller Vorzüge seiner Beherrschung des Instruments (voller und starker Klang, gute Technik) nicht immer einen guten Geschmack hatte (siehe: 180, 144). Dargomyschski schrieb an N. B. Golizyn: „Jetzt haben wir auch den berühmten Geiger Gauman, der Paganini imitiert; er ist ein großes Talent ohne jegliche Vorbehalte, seine

оговорок, его виртуозность, если хотите, захватывает и поражает, но его пение ничего не говорит сердцу» (105, 20). Такое же впечатление впоследствии (в 1856 году) произвел Гауман и на А. Н. Серова³².

³² Серов был поражен полнотой звука, певучестью и мягкостью смычка Гаумана, но— «так на первые пять минут. На вторые пять минут: хорошо, но монотонно, все одно и то же. Через четверть часа—довольно скучно» (241, 245).

Суховатая, надуманная и внешне эффектная игра Гаумана — игра, которая, по словам Одоевского, «не просится в душу», уже не могла удовлетворить слушателей.

Большой успех в России пришелся на долю знаменитого бельгийского скрипача, представителя романтической школы, ученика Ш. Берио — Анри Вьетана. Почти на десять лет он связал свою жизнь с русской культурой — сначала как гастролер (1838, 1840 годы), а затем в качестве придворного солиста и концертмейстера оркестра казенных петербургских театров (1845— 1852 годы). Вьетан привлекал публику своей блестящей виртуозностью, богатством звуковой палитры, глубиной художественных замыслов. Однако Одоевский, отмечая строгую, точную, но несколько холодную манеру исполнения, писал об отсутствии у скрипача х страсти, открытой эмоциональности выражения. В одной из своих рецензий он искренне посоветовал юному музыканту «влюбиться» (171, 165). Эта уравновешенность исполнительского стиля позволила тому же Одоевскому отнести Вьетана к типу художника, творившего как бы на переломе двух эпох: «Он, действительно, счастливая середина между классицизмом и романтизмом музыки и соединяет в себе

Virtuosität, wenn man so will, begeistert und verblüfft, aber sein Gesang sagt nichts zum Herzen“ (105, 20). Denselben Eindruck machte Gauman später (1856) auf A. N. Serow³².

³² Serow war beeindruckt von der Klangfülle, dem Wohlklang und der Weichheit von Gaumans Bogen, aber – „so in den ersten fünf Minuten. Für die zweiten fünf Minuten: gut, aber eintönig, alles dasselbe. Nach einer Viertelstunde ziemlich langweilig“ (241, 245).

Gaumans trockenes, weit hergeholtes und äußerlich spektakuläres Spiel - ein Spiel, das, in Odojewskis Worten, „nicht nach der Seele fragt“ - konnte die Zuhörer nicht mehr zufriedenstellen.

Henri Vieuxtemps, ein berühmter belgischer Geiger, ein Vertreter der romantischen Schule und Schüler von S. Beriot, war in Russland sehr erfolgreich. Fast zehn Jahre lang verband er sein Leben mit der russischen Kultur - zunächst als Wandergeiger (1838, 1840) und dann als Hofsolist und Konzertmeister des Orchesters der St. Petersburger Staatstheater (1845-1852). Vieuxtemps begeisterte das Publikum mit seiner brillanten Virtuosität, dem Reichtum seiner Klangpalette und der Tiefe seiner künstlerischen Ideen. Odojewski bemerkte jedoch die strenge, präzise, aber etwas kalte Spielweise und schrieb über den Mangel an Leidenschaft und offener Emotionalität im Ausdruck des Geigers. In einer seiner Rezensionen riet er dem jungen Musiker aufrichtig, sich zu „verlieben“ (171, 165). Diese Ausgeglichenheit seines Vortragsstils erlaubte es Odojewski, Vieuxtemps als einen Künstlertypus zu klassifizieren, der wie an der Schwelle zweier Epochen schuf: „Er ist in der Tat ein glücklicher Mittelweg zwischen Klassizismus und Romantik in der Musik und verbindet die Tugenden beider“ (189, 170). Vieuxtemps Konzerte haben

достоинства обоих родов» (189, 170). Концерты Вьетана всегда производили хорошее впечатление высоким профессионализмом, прекрасной школой, культурой исполнения. Работая в России, он создал ряд собственных сочинений, в том числе Четвертый концерт, Фантазию на темы из «Аскóльдовой могилы» Верстовского, пьесы на темы русских народных песен.

Большим событием в русской музыкальной жизни был приезд в 1838 году норвежского скрипача Уле (Оле) Булля. Первое его выступление состоялось в концерте театральной дирекции 20 февраля. Необычная манера игры скрипача вызвала много споров. «Что за существо этот г-н Оле Булль? — спрашивал Одоевский на страницах „Северной пчелы“. — Человек он или дух какой, обитающий в поэтических горах Норвегии? Ужели это скрипка? Никогда в жизни не слыхали мы подобных звуков, никогда не видали такой оригинальной, непостижимой игры!» (179, 166). «Северный бард», романтик Уле Булль встречен был единодушными аплодисментами, выразившими общий восторг от необычной по своему артистизму, открытой, ярко эмоциональной игры в духе Паганини, отмеченной великолепным техническим совершенством. Огненный темперамент, блеск, виртуозность и проникновенное чувство составляли особенность исполнительского искусства норвежского скрипача. Его «воздушные, огненные песни» приводили в восторг также и московскую публику, весьма строго относившуюся к гастролерам, которые «по одному только гению имеют право на ее внимание» (201, 173). И Уле Булль сразу завоевал это право своим вдохновенным, оригинальным талантом. Сущность свою как музыканта он раскрыл в следующих словах, быть может,

stets durch hohe Professionalität, hervorragende Ausbildung und Aufführungskultur einen guten Eindruck hinterlassen. Während seiner Tätigkeit in Russland komponierte er eine Reihe eigener Werke, darunter das Vierte Konzert, die Fantasie über Themen aus Werstowskis „Askolds Grab“ und Stücke über Themen aus russischen Volksliedern.

Ein großes Ereignis im russischen Musikleben war die Ankunft des norwegischen Geigers Ule (Ole) Bull im Jahr 1838. Sein erster Auftritt fand in einem Konzert der Theaterdirektion am 20. Februar statt. Die ungewöhnliche Art und Weise, wie der Geiger spielte, sorgte für viel Aufsehen. „Was für eine Kreatur ist dieser Herr Ole Bull?“, fragte Odojewski auf den Seiten der „Nordbiene“. – „Ist er ein Mensch oder eine Art Geist, der in den poetischen Bergen Norwegens wohnt? Ist es eine Geige? Nie in unserem Leben haben wir solche Töne gehört, nie haben wir ein so originelles, unbegreifliches Spiel gesehen!“ (179, 166). Der „nordische Barde“, der Romantiker Ole Bull, wurde mit einhelligem Beifall bedacht, der die allgemeine Freude über das in seiner Kunstfertigkeit ungewöhnliche, offene, leuchtend emotionale Spiel im Geiste Paganinis zum Ausdruck brachte, das sich durch hervorragende technische Perfektion auszeichnet. Feuoriges Temperament, Brillanz, Virtuosität und tiefes Gefühl waren die Besonderheiten der Vortragskunst des norwegischen Geigers. Seine „luftigen, feurigen Lieder“ begeisterten auch das Moskauer Publikum, das sehr streng war, wenn es darum ging, Geiger auf Tournee zu schicken, die „allein durch ihr Genie ein Recht auf ihre Aufmerksamkeit haben“ (201, 173). Und Ole Bull gewann dieses Recht sofort mit seinem inspirierten, originellen Talent. Sein Wesen als Musiker offenbarte er in den folgenden, vielleicht etwas präventösen, aber sehr wahren Worten: „Ich bin nicht

несколько претенциозных, но очень верных: «Я не Бетховен, не Моцарт, не Виотти, не Роде, но я Оле Булль, норвежец, которого натура создала музыкантом... Я должен выражаться, должен изливать из души моей обуревающие ее ощущения, и природа дала мне средство: музыку! Я играю то, что думаю, что ощущаю. Не играть мне — значит онеметь. Если люди не хотят слушать меня, я играю один и также счастлив!» (цит. по: 59, 173—174). Но люди хотели его слушать и слушать и наслаждались его великолепными импровизациями на народные норвежские темы, которых никогда еще не слыхали в России. Однако если Одоевский глубоко понял и оценил игру северного певца, то приверженцы старой школы (даже не школы, а, скорее, теории, по словам Одоевского) не могли до конца воспринять манеру игры Булля и признавались, что «скучная и однообразная игра посредственных талантов» им ближе.

В петербургских и московских концертах Уле Булль выступал главным образом со своими сочинениями и импровизациями, но наряду с ними играл, например, известные вариации Паганини на темы из «Мельничихи» Паизиелло, в которых показал владение, искусством всех скрипичных школ, «начиная с древней итальянской до Виотти и Паганини» (184, 159). По некоторым сведениям, в частных домах он исполнял также сочинения Моцарта.

С большим успехом в конце 30-х годов проходили концерты польского скрипача Кароля Липиньского, давно уже знакомого русским слушателям. Он завершал свою деятельность музыканта-исполнителя. Глубокий, серьезный художник, нашедший собственный исполнительский стиль, Липиньский всегда был близок и понятен русской публике. Его

Beethoven, nicht Mozart, nicht Viotti, nicht Rohde, sondern ich bin Ole Bull, ein Norweger, den die Natur als Musiker geschaffen hat... Ich muss mich ausdrücken, ich muss aus meiner Seele die Empfindungen herausschütten, die sie überwältigen, und die Natur hat mir das Mittel dazu gegeben: die Musik! Ich spiele, was ich denke, was ich fühle. Nicht zu spielen bedeutet für mich, gefühllos zu werden. Wenn die Leute mir nicht zuhören wollen, spiele ich allein und bin genauso glücklich!“ (zitiert in: 59, 173-174). Aber die Leute wollten ihm zuhören und erfreuten sich an seinen großartigen Improvisationen über norwegische Volksthemen, die man in Russland noch nie gehört hatte. Doch während Odójewski das Spiel des nordischen Sängers zutiefst verstand und schätzte, konnten die Anhänger der alten Schule (laut Odójewski nicht einmal eine Schule, sondern eher eine Theorie) Bulls Spielweise nicht ganz akzeptieren und gaben zu, dass ihnen „das dumpfe und eintönige Spiel mittelmäßiger Talente“ näher lag.

Bei Konzerten in St. Petersburg und Moskau spielte Ole Bull vor allem eigene Kompositionen und Improvisationen, aber auch z. B. Paganinis berühmte Variationen über Themen aus Paisiellos „Die Müllerin“, in denen er die Kunst aller Violinisten, „von der altitalienischen bis zu Viotti und Paganini“ (184, 159), beherrschte. Einigen Berichten zufolge führte er auch Werke von Mozart in Privathäusern auf.

Die Konzerte des polnischen Geigers Karol Lipinski, der den russischen Zuhörern seit langem bekannt war, waren in den späten 30er Jahren ein großer Erfolg. Er vollendete gerade seine Karriere als ausführender Musiker. Als tiefgründiger, ernsthafter Künstler, der seinen eigenen Vortragsstil gefunden hatte, war Lipinski dem russischen Publikum stets nahe und

искусство высоко ценили Глинка и Одоевский. Среди поклонников и друзей музыканта были Виельгорский и Вяземский, Кукольник и Щепкин. Игра его отличалась благородством, широким величавым тоном, хорошим вкусом. Недаром скрипичное мастерство Липиньского ценил Паганини.

В 1848 году в Петербурге впервые выступил Генрик Венявский, юный соотечественник Липиньского, только начавший свою блестящую концертную карьеру. Уже тогда 12-летний скрипач поразил своих слушателей смелостью игры, превосходным владением «механизмом скрипки». В 1851—1853 годах Г. Венявский вместе со своим братом, пианистом Юзефом Венявским совершил большое турне по разным городам России, дав около 200 концертов. В этих концертах Г. Венявский продемонстрировал большие успехи — техническое совершенство и чистоту интонации, блестящую виртуозность, но критика и слушатели желали видеть в его игре больше оригинальности и характерности, большей глубины чувства. Действительно, первые концерты в России послужили для будущего виртуоза, завоевавшего впоследствии мировую известность, хорошей школой. По словам Л. С. Гинзбурга, «этот период в жизни Венявского должен быть отмечен как период артистического роста и созревания, как период значительной творческой активности» (82, 261).

Среди других исполнителей на смычковых инструментах следует выделить виолончелистов Адриена Серве и Макса Борера, оставивших заметный след в развитии смычкового исполнительского искусства и оказавших немалое воздействие на воспитание русских музыкантов. Огромным успехом пользовались концерты бельгийского

verständlich. Seine Kunst wurde von Glinka und Odojewski hoch geschätzt. Zu den Bewunderern und Freunden des Musikers gehörten Wielgorski und Wjasemski, Kukolnik und Schtschepkin. Sein Spiel zeichnete sich durch Noblesse, einen breiten, stattlichen Ton und guten Geschmack aus. Nicht umsonst wurden Lipinskis Violinkünste von Paganini geschätzt.

1848 trat Henryk Wieniawski, ein junger Landsmann von Lipinski, der gerade seine glänzende Konzertkarriere begonnen hatte, zum ersten Mal in St. Petersburg auf. Schon damals beeindruckte der 12-jährige Geiger seine Zuhörer mit seinem kühnen Spiel und seiner hervorragenden Beherrschung des „Mechanismus der Geige“. In den Jahren 1851-1853 unternahm H. Wieniawski zusammen mit seinem Bruder, dem Pianisten Jozef Wieniawski, eine große Tournee durch verschiedene russische Städte und gab dabei etwa 200 Konzerte. In diesen Konzerten zeigte Wieniawski große Erfolge - technische Perfektion und Reinheit der Intonation, brillante Virtuosität, aber Kritiker und Zuhörer wünschten sich mehr Originalität und Charakter in seinem Spiel, mehr Gefühlstiefe. In der Tat dienten seine ersten Konzerte in Russland als gute Schule für den zukünftigen Virtuosen, der später weltberühmt wurde. L. S. Ginsburg zufolge „sollte diese Periode in Wieniawskis Leben als eine Zeit des künstlerischen Wachstums und der Reifung, als eine Periode beträchtlicher schöpferischer Aktivität bezeichnet werden“ (82, 261).

Unter den anderen Interpreten auf Streichinstrumenten sind die Cellisten Adrien Servais und Max Bohrer hervorzuheben, die die Entwicklung der Streicherkunst entscheidend prägten und einen erheblichen Einfluss auf die Ausbildung der russischen Musiker hatten. Die Konzerte des belgischen Cellisten A. Servais, der in den 1840er Jahren durch St. Petersburg und

виолончелиста А. Серве, гастроли которого проходили в Петербурге и Москве в 1840-х годах. В его игре было много нового и необычного. Одоевский писал, что виолончель Серве «последовала за веком и приняла характер страстный и бурный...» (193, 186). Музыкант играл свои сочинения, не лишённые оригинальности. С его именем связаны и первые знакомства русской публики с музыкой Шуберта. Вариации на тему шубертовского вальса ля-бемоль мажор входили во все его концертные программы. Самая манера игры Серве отличалась певучестью тона, силой и красотой звука, техническим совершенством. Он с лёгкостью исполнял октавы, трели, двойные ноты — приёмы, новые тогда для виолончели. «Любители музыки с изумлением следовали за совершенно новыми, небывалыми на виолончели фразами, боялись перевести дыхание и единогласно признали, что этот инструмент сделал важный шаг под смычком г. Серве», — отмечал Одоевский (там же).

Подводя итоги разнообразным концертам исполнителей на струнных инструментах, тот же критик справедливо указывал, что они «убедили нас всех в давно доказанной истине, что каждая музыкальная школа имеет своего рода прелести и что хороший музыкант, к какой бы школе он ни принадлежал, всегда доставляет слушателям наслаждение» (189, 169).

Сороковые годы ознаменовались возрождением в России итальянской оперы, вытеснившей на долгое время едва только развернувшуюся русскую оперу. В 1843 году прибыла итальянская труппа, в составе которой оказались превосходные певцы мирового значения, — тенор Джованни Рубини, баритон Антонио Тамбу-рини. В числе «примадонн» появилась знаменитая Полина

Moskau tourte, waren ein großer Erfolg. Vieles an seinem Spiel war neu und ungewöhnlich. Odojewski schrieb, dass Servais' Cello „dem Jahrhundert folgte und den Charakter von leidenschaftlich und stürmisch annahm...“ (193, 186). Der Musiker spielte seine eigenen Kompositionen, die nicht frei von Originalität waren. Die ersten Bekanntschaften des russischen Publikums mit der Musik Schuberts sind auch mit seinem Namen verbunden. Variationen über das Thema von Schuberts As-Dur-Walzer waren in allen seinen Konzertprogrammen enthalten. Servais' Spiel zeichnete sich durch einen sanglichen Ton, Kraft und Schönheit des Klangs und technische Perfektion aus. Er spielte mühelos Oktaven, Triller und Doppelnoten - Techniken, die damals für das Cello neu waren. „Die Musikliebhaber verfolgten mit Erstaunen völlig neue, noch nie dagewesene Cello-Phrasen, hielten den Atem an und erkannten einstimmig, dass dieses Instrument unter dem Bogen von Herrn Servais einen wichtigen Schritt gemacht hat“, - notierte Odojewski (ebd.).

Derselbe Kritiker fasst die verschiedenen Konzerte der Streicher zusammen und stellt zu Recht fest, dass sie „uns alle von der seit langem bewiesenen Wahrheit überzeugt haben, dass jede Musikschule ihre eigenen Reize hat und dass ein guter Musiker, egal welcher Schule er angehört, den Zuhörern immer Freude bereitet“ (189, 169).

In den 1840er Jahren erlebte die italienische Oper in Russland eine Wiederbelebung und löste die russische Oper ab, die gerade erst begonnen hatte. Im Jahr 1843 kam ein italienisches Ensemble mit hervorragenden Sängern von Weltrang - dem Tenor Giovanni Rubini und dem Bariton Antonio Tamburrini. Zu den „Primadonnen“ gehörte auch die berühmte Pauline Viardot. Während der

Виардо. В течение ежегодных концертных сезонов все они постоянно выступали в концертах.

Тремя годами раньше, в 1840 году, Петербург встречал Джудитту Пасту, которая, по свидетельству прессы, покинула сцену в 1837 году и «певала только в кругу, любителей, в пользу бедных и по просьбе знатных путешественников»³³.

³³ «Северная пчела», 1840, 25 октября, с. 965—966.

Первый ее концерт состоялся в зале Дворянского собрания 10 ноября, и, судя по отзывам критики, певица восхитила знатоков и любителей музыки. Она выступала с чисто итальянским репертуаром. Известно, что голос Пасты к этому времени имел уже значительные дефекты, но прекрасная школа, артистичность и высокая музыкальность исполнения делали ее концерты и в эти годы большим художественным событием. На концертах Пасты в Петербурге присутствовал Глинка, близко знакомый с певицей, и на отдельных вечерах, по воспоминаниям его друга П. А. Степанова, «Глинка и Паста пели попеременно и вместе» (267, 59).

Среди гастролеров-певцов этого периода необходимо выделить замечательную певицу Генриетту Зонтаг (в замужестве — графиню Росси). Это была одна из самых ярких звезд певческого искусства. Она гастролировала в России в 1830 году (в это время она уже покинула сцену), а в период 1837—1848 годов выступала в салонах Петербурга. Воспитанная в традициях итальянской вокальной школы, она имела прекрасно выработанный голос необыкновенно нежного тембра. Судя по воспоминаниям Ю. К. Арнольда, наряду с совершенством ее

jährlichen Konzertsaisons traten sie alle ständig in Konzerten auf.

Drei Jahre zuvor, 1840, lernte St. Petersburg Giuditta Pasta kennen, die laut der Presse 1837 die Bühne verlassen hatte und „nur noch in einem Kreis von Amateuren, zugunsten der Armen und auf Wunsch adliger Reisender sang“³³.

³³ „Die Nordbiene“, 1840, 25. Oktober, S. 965-966.

Ihr erstes Konzert fand am 10. November im Saal der Adelsversammlung statt, und nach den Kritiken zu urteilen, begeisterte die Sängerin Kenner und Musikliebhaber. Sie trat mit einem rein italienischen Repertoire auf. Es ist bekannt, dass Pastas Stimme zu diesem Zeitpunkt bereits erhebliche Mängel aufwies, aber die ausgezeichnete Schule, die Kunstfertigkeit und die hohe Musikalität der Darbietung machten ihre Konzerte und in diesen Jahren zu einem großen künstlerischen Ereignis. Glinka, der mit der Sängerin eng befreundet war, besuchte Pastas Konzerte in St. Petersburg, und an manchen Abenden, so die Erinnerungen seines Freundes P. A. Stepanow, „sangen Glinka und Pasta abwechselnd und gemeinsam“ (267, 59).

Unter den Tournéesängern dieser Zeit muss die bemerkenswerte Sängerin Henriette Sontag (verheiratete Gräfin Rossi) hervorgehoben werden. Sie war einer der hellsten Sterne der Gesangskunst. Sie unternahm 1830 eine Tournee durch Russland (zu diesem Zeitpunkt hatte sie die Bühne bereits verlassen) und trat zwischen 1837 und 1848 in den Salons von St. Petersburg auf. Sie wurde in der Tradition der italienischen Gesangsschule erzogen und verfügte über eine schön entwickelte Stimme mit ungewöhnlich sanftem Timbre. Nach den Erinnerungen von J. K. Arnold

колоратуры ее исполнение отличалось выразительной фразировкой и декламацией «как с музыкальной, так и с словесно-поэтической стороны». По его мнению, особенно восхитительно пела она немецкие Lieder, «в которые вкладывала необыкновенно много души и выражения» (16, III, 72). Превосходно исполняла она и другие произведения своего репертуара, что подтверждалось отзывом рецензента «Репертуара» на любительские концерты, данные 30 марта и 19 апреля 1840 года в зале Дворянского собрания: «Графиня Росси пела три пьесы: каватину из „Роберта“, сцену и арию из „Волшебного стрелка“ и романс „Соловей“. Невозможно описать того восторга, в какой приведена была публика ее очаровательным, небесным пением. В ее голосе все совершенства пения: сила, душа, грациозность, чистота и непостижимое искусство»³⁴.

³⁴ «Репертуар русского театра», 1840, кн. 5, с. 11.

Огромным успехом пользовались концерты Дж. Б. Рубини. Именно после его блестящих выступлений театральная дирекция решила пригласить итальянскую оперную труппу на сезон 1843/44 года. Рубини уже завершал свою оперную карьеру, но, несмотря на это, продолжал оставаться «королем теноров». Он обладал очень высоким голосом, нежным, гибким и подвижным; манера его пения носила оттенок повышенной, несколько мелодраматической патетики. Еще до открытия спектаклей итальянского театра в Петербурге в конце 1843 года, в марте — апреле он много концертировал как в Петербурге, так и в Москве. По отзывам многих слушателей, среди которых был юный А. Рубинштейн, пение Рубини потрясало резкими контрастами forte

zeichnete sich ihr Vortrag neben der Perfektion ihrer Koloraturen durch ausdrucksstarke Phrasierung und Deklamation „sowohl in musikalischer als auch in verbal-poetischer Hinsicht“ aus. Seiner Meinung nach sang sie besonders bewundernswert deutsche Lieder, „in die sie ungewöhnlich viel Seele und Ausdruck legte“ (16, III, 72). Hervorragend sang sie auch andere Werke ihres Repertoires, was der Rezensent von „Repertoire“ bei den Amateurkonzerten am 30. März und 19. April 1840 im Saal der Adelsversammlung bestätigte: „Gräfin Rossi sang drei Stücke: die Cavatina aus „Robert“, eine Szene und Arie aus „Der Freischütz“ und die Romanze „Nachtigall“. Es ist unmöglich, die Freude zu beschreiben, in die das Publikum durch ihren bezaubernden, himmlischen Gesang versetzt wurde. In ihrer Stimme die ganze Vollkommenheit des Gesangs: Kraft, Seele, Anmut, Reinheit und unbegreifliche Kunst“³⁴.

³⁴ „Repertoire des Russischen Theaters“, 1840, Buch 5, S. 11.

Die Konzerte von G. B. Rubini waren ein großer Erfolg. Nach seinen brillanten Auftritten beschloss die Theaterleitung, die italienische Operntruppe für die Saison 1843/44 einzuladen. Rubini war bereits am Ende seiner Opernkarriere angelangt, aber trotzdem blieb er der „König der Tenöre“. Er besaß eine sehr hohe Stimme, zart, flexibel und beweglich; die Art und Weise, wie er sang, war von einer gesteigerten, etwas melodramatischen Pathetik geprägt. Noch vor der Eröffnung der Aufführungen des italienischen Theaters in St. Petersburg Ende 1843, im März und April, gab er zahlreiche Konzerte in St. Petersburg und in Moskau. Nach Meinung vieler Zuhörer, unter ihnen der junge A. Rubinstein, war Rubinis Gesang atemberaubend, mit scharfen Kontrasten von Forte und Piano, den Effekten eines ausdrucksstarken

и piano, эффектами выразительного вибрато, экспрессивным подчеркиванием фраз, драматизмом. Рубини был великим художником, хотя и не обладал большой силой голоса. Об этом писал рецензент «Репертуара и Пантеона»³⁵, к этому мнению присоединялась и «Литературная газета»: «Сколько нам известно, Рубини никогда не славился особой звучностью голоса... Но в его пении кипит драма... [оно] нежит и трогает душу»³⁶.

³⁵ См.: «Репертуар и Пантеон», 1843, кн. 4 и 5, с. 197—201.

³⁶ «Литературная газета», 1843, № 10, 7 марта, с. 203.

«Чудодейным Рубини» называл его и Одоевский, —хотя и критиковал его за посредственное сценическое дарование (177, 212, 246).

Весьма критически относился к Рубини М. И. Глинка, слышавший певца еще в Италии в начале 30-х годов, когда тот был в полном творческом расцвете. Рубини не удовлетворял русского музыканта «стеклянностью» тембра своего голоса, излишней изысканностью манеры исполнения: «Он пел чрезвычайно усиленно или же так, что решительно ничего не было слышно, он, можно сказать, отворял только рот, а публика умственно пела его ppp, что, естественно, льстило самолюбию слушателей, и ему ревностно аплодировали» (85, 311). М. Ю. Виельгорский восторженно называл Рубини «Юпитером олимпийским», на что Глинка возражал, отвечая, что Рубини, «несмотря на обработанность голоса и уверенность (aplomb), был не Юпитером, а развалиной» в 40-х годах. И все же, даже при столь невыгодной сценической внешности, по словам А. Н. Яхонтова, «могучее действие его голоса и искусства

Vibratos, einer ausdrucksvollen Unterstreichung der Phrasen und der Dramatik. Rubini war ein großer Künstler, auch wenn er nicht über große Stimmkraft verfügte. Der Rezensent von „Repertoire und Pantheon“³⁵ schrieb darüber, und auch die „Literarische Zeitung“ schloss sich dieser Meinung an: „Soweit wir wissen, ist Rubini nie für die besondere Klangfülle seiner Stimme berühmt gewesen Aber in seinem Gesang brodelte das Drama ... [es] erweicht und berührt die Seele“³⁶.

³⁵ Siehe: „Repertoire und Pantheon“, 1843, Bücher 4 und 5, S. 197-201.

³⁶ „Literarische Zeitung“, 1843, Nr. 10, 7. März, S. 203.

Auch Odojewski nannte ihn „den wunderbaren Rubini“, obwohl er ihn für sein mittelmäßiges Bühnentalent kritisierte (177, 212, 246).

M. I. Glinka, der den Sänger Anfang der 30er Jahre in Italien gehört hatte, als er in voller Blüte seines Schaffens stand, äußerte sich sehr kritisch über Rubini. Rubini befriedigte den russischen Musiker nicht mit der „Glasigkeit“ des Timbres seiner Stimme und der übertriebenen Raffinesse seiner Vortragsweise: „Er sang extrem intensiv oder so, dass nichts zu hören war, er öffnete, sozusagen, nur den Mund, und das Publikum sang gedanklich sein ppp, was natürlich dem Ego der Zuhörer schmeichelte, und er wurde eifrig beklatscht“ (85, 311). M. J. Wielgorski nannte Roubini enthusiastisch den „Olympischen Jupiter“, worauf Glinka entgegnete, dass Rubini „trotz der Kunstfertigkeit seiner Stimme und seines Selbstbewusstseins (aplomb) in den 40er Jahren kein Jupiter, sondern eine Ruine“ war. Doch selbst bei einer solch ungünstigen Bühnenerscheinung, so A. N. Jachontow, „ließ die mächtige Wirkung seiner Stimme und Kunst alles andere vergessen“ (310, 737).

заставляло забывать все остальное» (310, 737).

Певцом первой величины был и партнер Рубини — баритон А. Тамбурины. Красивый голос, виртуозность, увлеченность и темперамент ставили его в один ряд с выдающимися певцами того времени³⁷.

³⁷ А. Тамбурины постоянно участвовал в концертах Рубини, П. Виардо и других итальянских артистов. 18 апреля 1846 года он дал собственный концерт в Москве, в Большом театре. См.: «Московские ведомости», 1845, 14 апреля, с. 300.

Но всех затмевала своим искусством Полина Виардо, впервые приехавшая тогда в Россию. Обладавшая прекрасным, свежим голосом (ей было всего 22 года), она была превосходной пианисткой (ученицей Листа) и композитором. Как артистке Полине Виардо-Гарсиа отдавали предпочтение все: и итальяноманы, и противники итальянской оперы. Так, например, В. В. Стасов, называвший итальянских певцов и итальянскую оперную труппу 40-х годов «новой игрушкой» в руках публики, отмечал, что как он сам, так и Серов делали исключение только для Полины Виардо, которая была «все-таки громадно талантлива и действительно музыкальна» (264, 83).

Полина Виардо провела в России три концертных сезона — февраль 1844 года, март — апрель 1845 и весну 1853 года. И в каждом из этих сезонов она выступала беспрестанно, пела во множестве концертов публичных, домашних, университетских, благотворительных. Уже одно из первых ее выступлений (16 февраля 1844 года в университетском студенческом концерте) вызвало необыкновенный энтузиазм слушателей. Она спела три

Rubinis Partner, der Bariton A. Tamburini, war ebenfalls ein Sänger ersten Ranges. Seine schöne Stimme, seine Virtuosität, seine Leidenschaft und sein Temperament stellten ihn auf eine Stufe mit den herausragenden Sängern seiner Zeit ³⁷.

³⁷ A. Tamburini nahm ständig an den Konzerten von Rubini, P. Viardot und anderen italienischen Künstlern teil. Am 18. April 1846 gab er sein eigenes Konzert in Moskau, im Bolschoi-Theater. Siehe: „Moskauer Wedomosti“, 1845, 14. April, S. 300.

Aber Pauline Viardot, die zum ersten Mal nach Russland kam, stellte sie alle mit ihrer Kunst in den Schatten. Sie hatte eine schöne, frische Stimme (sie war erst 22 Jahre alt), war eine hervorragende Pianistin (Schülerin von Liszt) und Komponistin. Als Künstlerin war Pauline Viardot-Garcia bei allen beliebt: sowohl bei den Italienern als auch bei den Gegnern der italienischen Oper. W. W. Stassow zum Beispiel, der die italienischen Sänger und die italienische Operntruppe der 40er Jahre als „neues Spielzeug“ in den Händen des Publikums bezeichnete, merkte an, dass sowohl er als auch Serow nur bei Pauline Viardot eine Ausnahme machten, die „immer noch ungeheuer talentiert und wirklich musikalisch“ sei (264, 83).

Pauline Viardot verbrachte drei Konzertsaisons in Russland - Februar 1844, März-April 1845 und Frühjahr 1853. Und in jeder dieser Saisons trat sie unablässig auf, sang in vielen öffentlichen, häuslichen, Universitäts- und Wohltätigkeitskonzerten. Schon einer ihrer ersten Auftritte (am 16. Februar 1844 im Studentenkonzert der Universität) löste bei den Zuhörern außerordentliche Begeisterung aus. Sie sang drei Stücke, darunter die „Nachtigall“ von Aljabjew. Auch I. A.

пьесы, в числе которых был «Соловей» Алябьева. В восторг пришел и присутствовавший на концерте И. А. Крылов. Разнообразна была и программа ее большого концерта 25 февраля в зале Дворянского собрания (см.: 227, 44). По мнению рецензента «Репертуара и Пантеона», лучшими номерами в этом концерте были ария Агаты и ария из «Нормы». Среди посетителей этого вечера находились только что приехавшие в Петербург Клара и Роберт Шуман. В своем путевом дневнике Клара Шуман дала довольно сдержанный отзыв об этом концерте (см.: 114, 126).

Следующий концертный сезон в Петербурге итальянские певцы — Рубини, Тамбурины и Полина Виардо господствовали на концертной эстраде. Следует отметить выступления Полины Виардо в концертах О. А. Петрова (13 марта 1845 года) и пианиста Т. Дёлера (23 марта), когда певица вместе с Рубини и Петровы исполнила трио из «Ивана Сусанина» Глинки («Не томи, родимый»), имевшее такой колоссальный успех, что оно было повторено трижды. «Дивные звуки пронесли по тому самому театру, в котором публика так недавно еще окучала, слушая то же трио, и удивлялась, как можно писать оперы русские из русских песен!» — отметил журнал «Иллюстрация»³⁸.

³⁸ «Иллюстрация», 1845, № 2, 7 апреля, с. 25.

В концерте Л. Маурера (28 марта в Большом театре) это же трио Глинки пели Полина Виардо, Рубини и Тамбурины на итальянском языке, и присутствовавший на концерте Одоевский, пораженный совершенством исполнения, восклицал: «Благодарность итальянским артистам за счастливый

Krylow, der bei dem Konzert anwesend war, war begeistert. Auch das Programm ihres großen Konzerts am 25. Februar im Saal der Adelsversammlung war abwechslungsreich (siehe: 227, 44). Laut dem Rezensenten von „Repertoire und Pantheon“ waren die besten Nummern dieses Konzerts die Arie der Agatha und die Arie aus „Norma“. Zu den Besuchern dieses Abends gehörten Clara und Robert Schumann, die gerade in St. Petersburg angekommen waren. In ihrem Reisetagebuch äußerte sich Clara Schumann eher zurückhaltend über dieses Konzert (siehe: 114, 126).

In der folgenden Konzertsaison dominierten in St. Petersburg italienische Sänger - Rubini, Tamburini und Pauline Viardot - die Konzertbühne. Erwähnenswert sind die Auftritte von Pauline Viardot in den Konzerten von O. A. Petrow (13. März 1845) und dem Pianisten T. Döhler (23. März), als die Sängerin zusammen mit Rubini und Petrow ein Trio aus Glinkas „Iwan Sussanin“ („Quäle mich nicht, Geliebter“) aufführte, das ein so kolossaler Erfolg war, dass es dreimal wiederholt wurde. „Wunderbare Klänge fegten durch das Theater, in dem das Publikum noch vor kurzem beim Anhören desselben Trios schimpfte und sich fragte, wie es möglich sei, aus russischen Liedern russische Opern zu schreiben!“ - notierte die Zeitschrift „Illustration“³⁸.

³⁸ „Illustration“, 1845, Nr. 2, 7. April, S. 25.

In einem Konzert von L. Maurer (am 28. März im Bolschoi-Theater) wurde dasselbe Glinka-Trio von Pauline Viardot, Rubini und Tamburini in italienischer Sprache gesungen, und Odojewski, der bei dem Konzert anwesend war, zeigte sich von der Perfektion der Aufführung begeistert und rief aus: „Ich danke den italienischen

выбор; они не знают, какую важную задачу решили этим выбором... Теперь сделалось понятным для всех высокое значение музыки Глинки...» (174, 217).

Неоценима роль Полины Виардо в пропаганде русской музыки. С первого своего приезда в Россию и до конца не только артистической деятельности, но и всей ее жизни русская музыка составляла важную часть ее репертуара. С оглушительным триумфом, судя по отзывам прессы, прошли ее концерты в Москве в апреле 1845 года³⁹.

³⁹ Из русских романсов кроме знаменитого «Соловья» П. Виардо исполняла в московских концертах также «Колокольчик» Верстовского.

Высоко ценил талант П. Виардо Глинка, который, будучи за границей, не мог присутствовать на ее концертах в России. «Голубушка Виардо», так ласково называл он артистку, была прекрасной исполнительницей его арий и романсов. Великолепно спела она в одном из своих концертов каватину Бориславы из «Руслана и Людмилы» и «произвела огромный эффект, так что ее заставляли повторить» (89, 216). Но особенно большое место русская музыка заняла в ее концертах в 1853 году. В этот сезон она также много концертировала, исполняя превосходно не только итальянские ария и народные испанские песни, но и романсы Алябьева, Варламова, Глинки, Даргомыжского. Так, например, 9 апреля 1853 года она участвовала в авторском концерте А. С. Даргомыжского, с успехом спев четыре его романса — «Я все еще его, безумная, люблю», «Лихорадушка», «Не скажу никому» и «Душечка-девица». Особенно удавался певице романс «Я все еще его, безумная, люблю», исполнение

Künstlern für ihre glückliche Wahl; sie wissen nicht, welche wichtige Aufgabe sie durch diese Wahl gelöst haben Jetzt ist der hohe Wert von Glinkas Musik allen klar geworden...» (174, 217).

Die Rolle von Pauline Viardot bei der Förderung der russischen Musik ist von unschätzbarem Wert. Von ihrer ersten Ankunft in Russland an und bis zum Ende nicht nur ihrer künstlerischen Laufbahn, sondern ihres gesamten Lebens bildete die russische Musik einen wichtigen Teil ihres Repertoires. Ihre Konzerte in Moskau im April 1845 waren nach den Presseberichten zu urteilen ein durchschlagender Erfolg³⁹.

³⁹ Von den russischen Romanzen führte P. Viardot in den Moskauer Konzerten neben der berühmten „Nachtigall“ auch die „Glocke“ von Werstowski auf.

Glinka schätzte das Talent von P. Viardot sehr, die, da sie im Ausland lebte, ihre Konzerte in Russland nicht besuchen konnte. „Meine Liebe Viardot“, wie er die Künstlerin liebevoll nannte, war eine hervorragende Interpretin seiner Arien und Romanzen. Herrlich sang sie bei einem ihrer Konzerte die Kavatine von Borislawa aus „Ruslan und Ljudmila“ und „erzeugte eine ungeheure Wirkung, so dass sie gezwungen war, sie zu wiederholen“ (89, 216). Aber die russische Musik nahm in ihren Konzerten im Jahr 1853 einen besonders großen Platz ein. Auch in dieser Saison gab sie viele Konzerte, in denen sie nicht nur italienische Arien und spanische Volkslieder, sondern auch Romanzen von Aljabjew, Warlamow, Glinka und Dargomyschski vorzüglich vortrug. So nahm sie beispielsweise am 9. April 1853 an einem Autorenkonzert von A. S. Dargomyschski teil und sang mit großem Erfolg vier seiner Romanzen: „Ich liebe ihn immer noch, den Wahnsinnigen“, „Fieber“, „Ich werde es niemandem sagen“, „Seelchen-

которого было отмечено глубоким драматизмом. Но мнению А. И. Вольфа, именно Полина Виардо «ввела в моду» Даргомыжского, «и имя его стало известным во всех слоях общества, где о русских композиторах не имели никакого понятия» (77, 164).

В концерте Патриотического общества 22 апреля Виардо с успехом исполнила арию Зулимы из оперы «Мечь» («Хаджи-Абрек») А. Г. Рубинштейна под-аккомпанемент автора.

В зале Дворянского собрания 26 апреля 1853 года Виардо пела сцену с хорами из «Орфея» Глюка, трио из «Ивана Сусанина» Глинки («Ах, не мне бедному») и романсы Даргомыжского в сопровождении автора. Этот прощальный концерт вызвал такую бурную, восторженную реакцию публики, что была вызвана полиция во избежание демонстраций (см.: 227, 100—101). 28 апреля певица выступала в последний раз в Москве, причем концерт ее превзошел все концерты этого сезона по разнообразию репертуара и по высокому артистизму исполнения. В программу входили русские песни и романсы, а также мазурка Шопена в собственной обработке Полины Виардо (такие вокальные транскрипции инструментальных сочинений были впервые введены певицей в репертуар).

Мазурка Шопена в исполнении П. Виардо произвела большое впечатление на В. П. Боткина, который писал И. С. Тургеневу: «...Нынче в концерте пропела она Мазурку Шопена, и эта небольшая пьеса сказала мне об ее удивительном таланте больше, чем все ее бывшие и будущие арии <...>.

Mädchen“. Besonders gut gelang der Sängerin die Romanze „Ich liebe ihn immer noch, den Wahnsinnigen“. Ihre Interpretation wurde durch tiefen dramatischen Ausdruck ausgezeichnet. Nach Meinung von A. I. Wolf war es gerade Pauline Viardot, die „Dargomyschski in Mode brachte“ und „seinen Namen in allen Gesellschaftsschichten bekannt machte, wo man von russischen Komponisten keine Ahnung hatte“ (77, 164).

In einem Konzert der Patriotischen Gesellschaft am 22. April führte Viardot erfolgreich die Arie Sulima aus der Oper „Die Rache“ („Hadschi Abrek“) A. G. Rubinstein unter der Begleitung des Autors auf.

Am 26. April 1853 sang Viardot im Saal der Adelsversammlung eine Szene mit Chören aus Glucks „Orpheus“, ein Trio aus Glinkas „Iwan Sussanin“ („Ach, ich bin nicht arm“) und Romanzen von Dargomyschski in Begleitung des Autors. Dieses Abschiedskonzert löste beim Publikum eine so enthusiastische und begeisterte Reaktion aus, dass die Polizei gerufen wurde, um Demonstrationen zu vermeiden (siehe: 227, 100-101). Am 28. April trat die Sängerin zum letzten Mal in Moskau auf, und ihr Konzert übertraf alle Konzerte der Saison in Bezug auf die Vielfalt des Repertoires und die hohe Kunst ihres Vortrags. Auf dem Programm standen russische Lieder und Romanzen sowie die Mazurka von Chopin in einer Bearbeitung von Pauline Viardot (die Sängerin hatte solche vokalen Transkriptionen von Instrumentalwerken erstmals in ihr Repertoire aufgenommen).

Die von P. Viardot vorgetragene Mazurka von Chopin machte großen Eindruck auf W. P. Botkin, der an I. S. Turgenjew schrieb. „... Heute im Konzert sang sie die Mazurka von Chopin, und dieses kleine Stück sagte mir mehr über ihr erstaunliches Talent als alle ihre früheren und zukünftigen Arien <...>. Sie fragen, ob das Publikum diese Mazurka

Ты спросишь, оценила ли публика эту Мазурку? — Нет!!! Она приходила в восторг от m'abbraccia!»⁴⁰ (57, 38—39).

⁴⁰ Имеется в виду ария Амины из оперы «Сомнамбула» Беллини.

Обширнейший и разнообразный концертный репертуар, с которым выступала Полина Виардо, свидетельствует о ее многостороннем таланте. Естественно, что не все удавалось ей в равной степени совершенно. Не случайно, по-видимому, появлялись и критические нотки в оценке некоторых ее музыкальных интерпретаций. Так, например, рецензент «Репертуара и Пантеона» критикует трактовку П. Виардо «Соловья» Алябьева: «Хоть иные убеждены, что артистка хорошо поет нашу песенку, но едва ли это основательно. Мы так находим, что г-жа Виардо поет и „Соловья“ на свой манер, а истинного характера русского романса все-таки не постигает»⁴¹.

⁴¹ «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 4, с. 26.

Много споров было и о самом голосе Полины Виардо. Так, например, А. И. Вольф считал, что она обладает чистейшим меццо- сопрано самого нежного тембра, а Ф. А. Кони называл ее голос контральто «в соединении с высоким сопрано» (см.: 227, 181—185). Как бы то ни было, ее ровный голос охватывал большой диапазон с сопрановым и контральтовым регистром. А это одно уже давало возможность певице овладевать богатейшим и разнообразным музыкальным репертуаром. Прекрасная школа, глубокая музыкальность, всесторонняя общая образованность певицы делали ее первоклассной артисткой с мировым именем. Естественно, что

geschätzt hat? - Nein!!! Es kam, um die m'abbraccia zu bewundern!»⁴⁰ (57, 38-39).

⁴⁰ Bedeutung der Arie der Amina aus Bellinis Oper „Die Nachtwandlerin“.

Das umfangreiche und vielfältige Konzertrepertoire, mit dem Pauline Viardot auftrat, zeugt von ihrem vielseitigen Talent. Natürlich ist ihr nicht alles gleich perfekt gelungen. Nicht zufällig gab es offenbar auch kritische Anmerkungen in der Bewertung einiger ihrer musikalischen Interpretationen. So kritisiert ein Rezensent von „Repertoire und Pantheon“ P. Viardots Interpretation von Aljabjews „Nachtigall“: „Obwohl andere überzeugt sind, dass die Künstlerin unser Lied gut singt, ist das kaum begründet. Wir finden, dass Frau Viardot die „Nachtigall“ auf ihre eigene Weise singt, aber dennoch den wahren Charakter der russischen Romantik nicht erfasst“⁴¹.

⁴¹ „Repertoire und Pantheon“, 1845, Buch 4, S. 26.

Über die Stimme von Pauline Viardot wurde viel diskutiert. So war A. I. Wolf der Meinung, dass sie den reinsten Mezzosopran mit dem zartesten Timbre hatte, und F. A. Koni bezeichnete ihre Stimme als Alt „in Verbindung mit einem hohen Sopran“ (siehe: 227, 181- 185). Wie dem auch sei, ihre weiche Stimme deckte einen großen Bereich mit Sopran- und Altregistern ab. Dies allein gab der Sängerin die Möglichkeit, das reichhaltigste und vielfältigste musikalische Repertoire zu beherrschen. Die ausgezeichnete Schule, die tiefe Musikalität und die umfassende Allgemeinbildung der Sängerin machten sie zu einer erstklassigen Künstlerin von internationalem Ruf. Natürlich konnte ihr

пребывание ее в России не могло не повлиять как на художественные вкусы публики, так и на общую культуру вокального исполнительства.

4.

Новые тенденции фортепианного исполнительства проявились в искусстве знаменитых западноевропейских пианистов конца 30— 40-х годов, гастролы которых проходили в это (время в России). Представители различных национальных школ, они в то же время составляли по своим исполнительским принципам единую «новую школу», во главе которой стояли Лист и Тальберг.

Среди пианистов этого направления, посетивших Россию, выделялись немецкий виртуоз Адольф Гензельт и чешский пианист Александр Дрейшок. Они выступали в 1838—1841 годах, то есть еще до приезда Листа и в одно время с Тальбергом, концертировавшим тогда в России.

Адольф Гензельт приехал в Россию в 1838 году. Его концерты произвели яркое впечатление на В. Ф. Одоевского, который писал о нем как о музыканте, соединяющем «чудные качества блистательного фортепианиста и первоклассного сочинителя, полного страсти, огня, одушевления, полного новых мелодических идей с глубоким знанием гармонии, с образованным изящным вкусом» (172, 171).

Высоко оценил Гензельта критик М. Д. Резвой, сумевший правильно определить сущность его игры, отмеченной тонким вкусом, чувством, Мягкостью выразительностью (223, 245).

Наряду с собственными сочинениями Гензельт исполнил

Aufenthalt in Russland nicht umhin, sowohl den Kunstgeschmack des Publikums als auch die allgemeine Gesangskultur zu beeinflussen.

4.

Die neuen Trends im Klavierspiel manifestierten sich in der Kunst der berühmten westeuropäischen Pianisten der späten 30er - 40er Jahre, die zu dieser Zeit in Russland auf Tournee waren. Als Vertreter verschiedener nationaler Schulen bildeten sie in ihren Spielprinzipien gleichzeitig eine einzige „neue Schule“, angeführt von Liszt und Thalberg.

Der deutsche Virtuose Adolf Henselt und der tschechische Pianist Alexander Dreyschock ragten unter den Pianisten dieser Richtung, die Russland besuchten, heraus. Sie traten in den Jahren 1838-1841 auf, also noch vor Liszts Ankunft und zur gleichen Zeit wie Thalberg, der damals in Russland konzertierte.

Adolf Henselt kam 1838 nach Russland. Seine Konzerte machten einen lebhaften Eindruck auf W. F. Odojewski, der über ihn schrieb, er sei ein Musiker, der „die wunderbaren Eigenschaften eines brillanten Klavierspielers und eines erstklassigen Komponisten, voller Leidenschaft, Feuer, Lebendigkeit, voller neuer melodischer Ideen, mit einer tiefen Kenntnis der Harmonie und einem gebildeten, eleganten Geschmack“ verbinde (172, 171).

Henselt wurde von dem Kritiker M. D. Reswoi hoch geschätzt, der das Wesen seines Spiels, das von feinem Geschmack, Gefühl und weicher Ausdruckskraft geprägt ist, richtig einschätzen konnte (223, 245).

Neben seinen eigenen Kompositionen führte Henselt Beethovens Drittes

впервые в России в одном из концертов Филармонического общества (23 февраля 1839 года) Третий концерт Бетховена и вызвал единодушное одобрение критики. Одоевский писал о том глубоком чувстве, с каким пианист исполнил это произведение; одобрил он и каденцию самого Гензельта, которая «не выходила из сферы сочинения» (192, 184). Высокая оценка этого выступления была тем более заслуженной, что пианист играл на другой день после концерта знаменитого Тальберга, поразившего виртуозностью петербургских слушателей и уже успевшего завоевать пальму первенства среди пианистов. И даже «Северная пчела» в ответ на вопрос: «Можно ли после Тальберга слушать Гензельта?» — писала: «Можно и должно. Гензельт тоже великий виртуоз, создавший свой собственный род игры и единственный в меланхолических фантазиях собственного сочинения» (58, 173—174).

С этого времени Гензельт надолго связал свою жизнь с Петербургом, став учителем музыки в Училище правоведения. В числе его учеников были В. В. Стасов и А. Н. Серов. Стасов высоко отзывался о нем как о педагоге. Несмотря на то, что он обучал своих учеников главным образом на этюдах Крамера и собственных сочинениях, Гензельт прививал им «известное поэтическое настроение, эlegantность, колоритность и художественное разнообразие» (264, 375—376). Среди других классических сочинений он знакомил своих учеников и с «Хорошо темперированным клавиром» Баха.

Но кумиром публики все же стал Сигизмунд Тальберг, приехавший в Россию в 1839 году. «...Тальберг как будто сильным магнитом привлек к себе внимание любителей музыки и оттянул его от других музыкантов», —

Концерт zum ersten Mal in Russland in einem der Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft auf (23. Februar 1839) und erhielt einhelligen Beifall der Kritik. Odojewski schrieb über das tiefe Gefühl, mit dem der Pianist dieses Werk vortrug; er lobte auch Henselts eigene Kadenz, die „die Sphäre des Werkes nicht verließ“ (192, 184). Die Würdigung dieser Darbietung war umso mehr verdient, als der Pianist am Tag nach einem Konzert des berühmten Thalberg spielte, der das Petersburger Publikum mit seiner Virtuosität beeindruckt hatte und bereits die Vormachtstellung unter den Pianisten errungen hatte. Und selbst „Die Nordbiene“ antwortete auf die Frage: „Kann man Henselt nach Thalberg hören?“ - schrieb: „Man kann und man sollte. Auch Henselt ist ein großer Virtuose, der seine eigene Art des Spiels geschaffen hat und in den melancholischen Phantasien seiner eigenen Komposition einzigartig ist“ (58, 173-174).

Von diesem Zeitpunkt an war Henselt dauerhaft mit St. Petersburg verbunden und wurde Musiklehrer an der juristischen Fakultät. Zu seinen Schülern gehörten W. W. Stassow und A. N. Serow. Stassow sprach in höchsten Tönen von ihm als Lehrer. Obwohl er seine Schüler hauptsächlich nach Kramers Etüden und eigenen Kompositionen unterrichtete, vermittelte Henselt ihnen „eine gewisse poetische Stimmung, Eleganz, Farbe und künstlerische Vielfalt“ (264, 375-376). Unter anderem machte er seine Schüler mit Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ bekannt.

Doch das Idol des Publikums war immer noch Sigismund Thalberg, der 1839 nach Russland kam. „... Thalberg zog die Aufmerksamkeit der Musikliebhaber wie durch einen starken Magneten auf sich und lenkte sie von

писал Одоевский после первых концертов знаменитого пианиста, который был тогда самым модным музыкантом в Европе (192, 188). Его с огромным энтузиазмом принимали все концертные залы и аристократические салоны. Талантливый молодой человек привлекательной внешности, с ярко артистической натурой, обаянием, блестящей техникой и необыкновенно напевным тянущимся звуком, которого тогда не достигал почти никто на фортепиано, — все это создавало ему заслуженный успех. «Королем пианистов» и «пианистом королей» называли тогда Тальберга. Он играл свободно, без видимых усилий, с необычайной легкостью. В концертах Тальберг исполнял собственные сочинения — главным образом виртуозные фантазии на различные темы, отличающиеся тонким вкусом, благородным, изящным и грациозным стилем. В них были сосредоточены все основные приемы фортепианной техники «новой школы». В русской прессе появлялись заметки о принципах его пианизма, которые заключались прежде всего в использовании новой фортепианной фактуры — в подчеркивании певучего мелодического голоса, окруженного сложнейшими техническими пассажами. Булгарин писал даже о «третьей», невидимой руке, которая вела тему, запрятанную в блестящей, роскошной фактуре. «Игра Тальберга имеет две характеристические стороны, — отмечали газеты того времени, — грациозность в исполнении темы и непостижимое побуждение трудностей в изобретенных самим виртуозом фантастических пассажах на тему» (58, 173—174).

Все это не могло не поражать слушателей. Удивляло и то, что Тальберг играл наизусть, без нот⁴².

anderen Musikern ab“, schrieb Odojewski nach den ersten Konzerten des berühmten Pianisten, der damals der angesagteste Musiker Europas war (192, 188). Er wurde in allen Konzertsälen und aristokratischen Salons mit großer Begeisterung aufgenommen. Ein begabter junger Mann von attraktiver Erscheinung, mit einem hellen künstlerischen Wesen, Charme, brillanter Technik und einem ungewöhnlich melodiosen, dehnbaren Klang, den damals fast niemand auf dem Klavier erreichen konnte - all das verschaffte ihm einen wohlverdienten Erfolg. „König der Pianisten“ und „Pianist der Könige“ wurde Thalberg damals genannt. Er spielte frei, ohne sichtbare Anstrengung, mit außergewöhnlicher Leichtigkeit. In Konzerten trug Thalberg seine eigenen Kompositionen vor - hauptsächlich virtuose Fantasien zu verschiedenen Themen, die sich durch feinen Geschmack und einen edlen, anmutigen und grazilen Stil auszeichneten. Alle grundlegenden Techniken der Klaviertechnik der „neuen Schule“ waren in ihnen konzentriert. Die russische Presse veröffentlichte Notizen über die Prinzipien seines Klavierspiels, die vor allem in der Verwendung einer neuen Klavierstruktur bestanden - in der Betonung der sanglichen melodischen Stimme, umgeben von den komplexesten technischen Passagen. Bulgarin schrieb sogar von einer „dritten“, unsichtbaren Hand, die das in der brillanten, üppigen Struktur verborgene Thema leitete. „Thalbergs Spiel hat zwei charakteristische Seiten“, notierten die Zeitungen jener Zeit, „Anmut in der Ausführung des Themas und unbegreifliche Herbeiführung von Schwierigkeiten in den phantastischen Passagen über das von dem Virtuosen selbst erfundene Thema“ (58, 173-174).

All dies konnte die Zuhörer nur in Erstaunen versetzen. Erstaunlich war auch, dass Thalberg auswendig spielte, ohne Noten⁴².

⁴² Тальберг играл на своем рояле, привезенном им из Парижа, инструменте очень хорошем по своим звуковым и техническим качествам.

Видимо, до сих пор в России музыканты-солисты исполняли свои пьесы в концертах по нотам. Высказывая свои впечатления от тех шести концертов, которые были даны пианистом в Петербурге, Одоевский подчеркивал как положительную черту умение Тальберга «отделять пьесы, им играемые, частями симфонии; так, в первом концерте была сыграна вся це-мольная, а во втором вся де-дурная симфонии Бетховена, Нововведение прекрасное, и мы советуем всем концертистам заменить им те музыкальные винограды, которыми обыкновенно наполняются концерты» (192, 183). Последнее замечание чрезвычайно показательно для данного исторического этапа концертной практики, находившейся тогда на подступах к собственно сольному концерту. Через три года с таким концертом впервые в России выступит Лист.

Концертами Тальберга восхищались также Стасов и Серов (см.: 264, 377).

Но шло время — и постепенно всеобщий восторг, вызванный Тальберговой игрой, сменился более критическим отношением. Так, например, Ю. Арнольд справедливо писал о тех чисто внешних технических эффектах, шикарно-бравурных пассажах, которые наполняли его бесконечные фантазии — излюбленный жанр сольного инструментального исполнительства в эпоху 30—40-х годов (16, I—II, 119—120).

В 1840 и 1841 годах в Петербурге появился еще один пианист «новой школы» — Александр Дрейшок, чьи выступления вызвали поток самой

⁴² Thalberg spielte auf seinem Flügel, den er aus Paris mitgebracht hatte, und der klanglich und technisch sehr gut war.

Offensichtlich spielten Solisten in Russland bisher ihre Stücke in Konzerten nach Noten. Odojewski äußerte sich in seinen Rezensionen der sechs Konzerte, die der Pianist in Petersburg gab, positiv über Thalbergs Fähigkeit, „die von ihm gespielten Stücke als Teile einer Symphonie zu gestalten“. So wurde im ersten Konzert die gesamte c-Moll-Symphonie und im zweiten die gesamte D-Dur-Symphonie von Beethoven gespielt. Odojewski bezeichnet diese Neuerung als „wunderschön“ und rät allen Konzertpianisten, „die üblichen musikalischen Mischmasche, mit denen Konzerte normalerweise gefüllt werden, durch diese Methode zu ersetzen“ (192, 183). Die letzte Bemerkung ist äußerst bezeichnend für diese historische Phase der Konzertpraxis, die sich damals an der Schwelle zum eigentlichen Solokonzert befand. Drei Jahre später würde Liszt ein solches Konzert zum ersten Mal in Russland aufführen.

Thalbergs Konzerte wurden auch von Stassow und Serow bewundert (siehe: 264, 377).

Doch im Laufe der Zeit wurde die allgemeine Begeisterung, die Thalbergs Spiel auslöste, allmählich durch eine kritischere Haltung ersetzt. So schrieb J. Arnold zu Recht über die rein äußerlichen technischen Effekte, schicke und bravouröse Passagen, die seine endlosen Fantasien erfüllten - die bevorzugte Gattung des instrumentalen Solospiels in der Epoche der 30-40er Jahre (16, I-II, 119-120).

In den Jahren 1840 und 1841 trat in St. Petersburg ein weiterer Pianist der „neuen Schule“ auf - Alexander Dreyschok, dessen Auftritte eine Flut

разноречивой критики. Так, «Северная пчела» и «Репертуар русского театра» представили его как пианиста, доведшего технику до вершин совершенства, как «феномена» («из всех приехавших к нам чужеземных артистов Дрейшок занимает первое место!»), стоявшего даже выше Тальберга и Листа. Среди его концертов наиболее интересным был тот, в котором он исполнил десять номеров из сочинений Бетховена, Листа, Тальберга и своих собственных (16 апреля 1840 года). Однако следующий его приезд показал, что репертуар пианиста остался фактически тем же. Он снова поразил слушателей главным образом своими виртуозными сочинениями — Рапсодией, Экспромтом, блестящей пьесой «Колокольчик». Однако в исполнении его не хватало порой чувства стиля. Не случайно критика обвиняла его в отсутствии вкуса⁴³.

⁴³ См.: «Библиотека для чтения», 1840, т. 39, с. 72.

О справедливости таких обвинений свидетельствует хотя бы то, что сочинения других авторов он играл в собственных переделках, с добавлением различных технических «фокусов», совершенно не предусмотренных авторами. Так, тот же рецензент «Библиотеки для чтения» между прочим заметил, что Дрейшок «целые этюды Шопена превращает в октавные пассажи» (?)⁴⁴.

⁴⁴ Там же, с. 77.

Критически отзывался о концертах пианиста и Ю. К. Арнольд, отмечая лишь, что «Дрейшок был добросовестный артист-труженик», а В. В. Стасов писал, что пианист этот «был необыкновенно сух и деревянен, скучен до неимоверности,

контрверсестер Kritik hervorriefen. Die „Die Nordbiene“ und das „Repertoire des Russischen Theaters“ stellten ihn als einen Pianisten vor, der seine Technik zur Perfektion gebracht hatte, als ein „Phänomen“ („von allen ausländischen Künstlern, die zu uns kamen, steht Dreyschok an erster Stelle!“), das sogar Thalberg und Liszt überragte. Unter seinen Konzerten war das interessanteste dasjenige, in dem er zehn Stücke aus Werken von Beethoven, Liszt, Thalberg und seinen eigenen auführte (16. April 1840). Bei seinem nächsten Besuch zeigte sich jedoch, dass das Repertoire des Pianisten praktisch dasselbe blieb. Wieder beeindruckte er die Zuhörer vor allem mit seinen virtuosen Werken - Rhapsodie, Impromptu und dem brillanten Stück „Die Glocke“. Seinem Spiel fehlte es jedoch manchmal an Stilgefühl. Nicht umsonst warfen ihm die Kritiker vor, es fehle ihm an Geschmack⁴³.

⁴³ Siehe: „Bibliothek zum Lesen“, 1840, Bd. 39, S. 72.

Wie berechtigt solche Vorwürfe sind, beweist zumindest die Tatsache, dass er die Werke anderer Komponisten in seinen eigenen Bearbeitungen spielte und dabei verschiedene technische „Tricks“ hinzufügte, die von den Autoren nicht beabsichtigt waren. So bemerkte derselbe Rezensent der „Bibliothek zum Lesen“ unter anderem, dass Dreyschok „ganze Chopin-Etüden in Oktavpassagen verwandelt“ (?)⁴⁴.

⁴⁴ Ebenda, S. 77.

Auch J. K. Arnold äußerte sich kritisch über die Konzerte des Pianisten, wobei er nur feststellte, dass „Dreyschok ein gewissenhafter Künstler auf Reisen war“, und W. W. Stasow schrieb, dass dieser Pianist „ungewöhnlich trocken und hölzern, unglaublich langweilig war,

но каждого он поражал своей игрой на фортепиано одной левой рукой: тут техника у него была развита до изумительной степени» (264, 376).

Главным событием русской музыкальной жизни явились гастроли Листа в 1842, 1843 и 1847 годах. Первый приезд знаменитого пианиста, покорившего Францию и Италию, Англию и Германию, состоялся весной 1842 года. Молодой музыкант находился в расцвете исполнительского таланта и в зените славы. Россия ожидала модного концертанта с большим нетерпением. Русская пресса с конца 30-х годов помещала сведения о гениальном музыканте, пианисте и композиторе, чтобы познакомить с ним заранее русских меломанов (см.: 180, 156).

Приезд Листа в Россию подготовлялся несколько лет. «Еще в Париже он был знаком с разными русскими семействами, и многие из русских, там собравшихся, усердно упрашивали Листа, тогдашнюю модную знаменитость, не забыть и России», — писал Стасов (259, 410). В 1839 году в Риме Лист играл у князя Д. В. Голицына в концерте, который устраивал Мих. Ю. Виельгорский. Пианист давал сольный концерт, что тогда было «совершенною новостью». А в следующем, 1840 году, в Эмсе его слушала русская императрица Александра Федоровна, которая строго спросила Листа: «А вы еще не были в Петербурге?» — и эти слова можно было считать официальным приглашением. Однако лишь через два года Лист появился в России. Предваряя его приезд, рецензент «Репертуара и Пантеона», отмечал: «Публика готовится к приему величайшего музыкального артиста нашего времени — Листа! Давно не было ни об одном- артисте столько толков, как о Листе»⁴⁵.

aber jeder war von seinem Spiel auf dem Klavier mit einer linken Hand begeistert: hier war seine Technik in einem wunderbaren Maße entwickelt“ (264, 376).

Das Hauptereignis des russischen Musiklebens waren die Reisen Liszts in den Jahren 1842, 1843 und 1847. Der erste Besuch des berühmten Pianisten, der Frankreich und Italien, England und Deutschland erobert hatte, fand im Frühjahr 1842 statt. Der junge Musiker befand sich auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Talents und seines Ruhmes. Russland erwartete den modischen Konzertanten mit großer Ungeduld. Ab Ende der 30er Jahre veröffentlichte die russische Presse Informationen über den brillanten Musiker, Pianisten und Komponisten, um ihn den russischen Musikliebhabern im Voraus vorzustellen (siehe: 180, 156).

Liszts Ankunft in Russland war seit mehreren Jahren vorbereitet worden. „Zurück in Paris, machte er Bekanntschaft mit verschiedenen russischen Familien, und viele der dort versammelten Russen baten Liszt, der damals eine modische Berühmtheit war, inständig, Russland nicht zu vergessen“, schrieb Stassow (259, 410). 1839 spielte Liszt in Rom für den Fürsten D. W. Golizyn in einem von Michail Wielgorski organisierten Konzert. Der Pianist gab ein Solokonzert, das zu dieser Zeit „absolut neu“ war. Und im folgenden Jahr, 1840, wurde er in Ems von der russischen Kaiserin Alexandra Feodorowna gehört, die Liszt streng fragte: „Sind Sie noch nicht in St. Petersburg gewesen?“ - und diese Worte könnten als offizielle Einladung betrachtet werden. Doch erst zwei Jahre später trat Liszt in Russland auf. Der Rezensent von „Repertoire und Pantheon“ bemerkte in Erwartung seiner Ankunft: „Das Publikum bereitet sich darauf vor, den größten musikalischen Künstler unserer Zeit zu empfangen - Liszt! Seit langem wurde über keinen

Künstler so viel gesprochen wie über Liszt“⁴⁵.

⁴⁵ «Репертуар и Пантеон», 1842, кн. 7, с. 49.

В своих «Записках» Глинка сделал заметку: «Появление его... переположило всех дилетантов и даже модных барынь» (85, 304).

Итак, 4 апреля 1842 года Лист прибыл в Петербург. С огромным интересом и любопытством все ожидали его первый концерт, назначенный на 8 апреля в зале Дворянского собрания. За два месяца пребывания в России Лист дал в Петербурге пять публичных концертов (8, 11, 22, 28 апреля и 5 мая), несколько раз участвовал в благотворительных концертах (25, 30 апреля и 10 мая), дважды выступал в салоне Виельгорских (9 апреля и 16 мая), а также играл на музыкальных вечерах в некоторых аристократических домах столицы — у В. Ф. Одоевского, Е. П. Растопчиной, Е. И. Палибиной ⁴⁶.

⁴⁶ Зо второй свой приезд, в 1843 году, Лист дал два концерта в Петербурге и шесть концертов в Москве. В 1847 году гастролью Листа проходили в Киеве, Одессе и Елизаветграде.

Концерты Листа поразили прежде всего своими программами. «...Он являлся в концерт с таким разнообразием исполняемых сочинений, о каком никто до него не имел никакого понятия», — писал В. В. Стасов, назвав концерты пианиста «сущей исторической выставкой музыкального творчества» (264, 377, 378). Действительно, сохранившиеся программы листовских концертов позволяют судить о широте его интересов и целей — целей пропагандиста настоящего, большого искусства. Он играл главным образом либо сочинения ранее мало

⁴⁵ „Repertoire und Pantheon“, 1842, Buch 7, S. 49.

In seinen „Notizen“ vermerkte Glinka: „Sein Erscheinen ... hat alle Dilettanten und sogar die modischen Damen aufgewühlt“ (85, 304).

Am 4. April 1842 traf Liszt also in St. Petersburg ein. Mit großem Interesse und Neugier erwarteten alle sein erstes Konzert, das für den 8. April im Saal der Adelsversammlung angesetzt war. Während seines zweimonatigen Aufenthalts in Russland gab Liszt fünf öffentliche Konzerte in St. Petersburg (8., 11., 22., 28. April und 5. Mai), nahm mehrmals an Wohltätigkeitskonzerten teil (25., 30. April und 10. Mai), trat zweimal im Wielgorski-Salon auf (9. April und 16. Mai) und spielte auch bei Musikabenden in einigen aristokratischen Häusern der Hauptstadt - bei W. F. Odojewski, J. P. Rastoptschina, J. I. Palibina ⁴⁶.

⁴⁶ Bei seinem zweiten Besuch im Jahr 1843 gab Liszt zwei Konzerte in St. Petersburg und sechs Konzerte in Moskau. Im Jahr 1847 bereiste Liszt Kiew, Odessa und Jelisawetgrad.

Die Konzerte von Liszt waren vor allem wegen ihrer Programme erstaunlich. „...Er trat im Konzert mit einer solchen Vielfalt von Werken auf, von der niemand vor ihm eine Ahnung hatte“, schrieb W. W. Stassow, der die Konzerte des Pianisten „eine historische Ausstellung musikalischer Kreativität“ nannte (264, 377, 378). In der Tat lassen die erhaltenen Programme der Konzerte Liszts die Bandbreite seiner Interessen und Ziele erahnen - die eines Propagandisten der wahren, großen Kunst. Er spielte vor allem Werke, die bis dahin kaum aufgeführt worden waren, wie Bachs Präludien und Fugen

исполняемые, как, например, прелюдии и фуги Баха из «Хорошо темперированного клавира», сонаты Бетховена, которые на русской эстраде только начинали свою жизнь, либо произведения своих современников, композиторов-романтиков — Шуберта, Вебера, Шопена. Основную же часть репертуара составляли его собственные сочинения, как оригинальные, так и транскрипции на темы других авторов. Иногда Лист обращался к сочинениям недавнего прошлого, составлявшим всего лишь несколько лет назад основу концертного репертуара пианистов.

Так, например, в свой первый приезд в концертах он пока еще играл концерт си минор и Септет Гуммеля, ноктюрны Фильда, Марш с вариациями Мошелеса (возможно, что это была дань русской концертной традиции, так как в России эти сочинения в то время еще продолжали свою жизнь). Среди «чужих» сочинений, выбранных Листом, большим успехом пользовалось у русской публики коллективное произведение Тальберга, Шопена, Пиксиса и Герца под названием «Гексамерон. Бравурные сочинения на тему из „Пуритан“». Явной данью моде и традициям были и многочисленные фантазии Листа на различные популярные тогда оперные темы — Россини и Мейербера, Беллини и Доницетти. Почти в каждом из своих русских концертов разыгрывал он фантазии из «Нормы» и «Сомнамбулы», полонез из «Пуритан», Andante, траурный марш и каватину из «Лючия», фантазии на темы из «Жидовки» Галеви, на тему каватины Пачини и многие другие переложения. Однако и в эти сочинения Лист старался внести свою авторскую концепцию, дать им высокохудожественную трактовку. В этом отношении он поразил русских

aus dem „Wohltemperierten Klavier“, Beethovens Sonaten, die auf der russischen Bühne gerade ihr Leben begannen, oder Werke seiner Zeitgenossen, romantischer Komponisten wie Schubert, Weber und Chopin. Der größte Teil seines Repertoires bestand aus eigenen Kompositionen, sowohl Originalen als auch Transkriptionen von Themen anderer Komponisten. Gelegentlich wandte sich Liszt auch Werken aus der jüngeren Vergangenheit zu, die noch wenige Jahre zuvor die Grundlage des Konzertrepertoires der Pianisten bildeten.

So spielte er zum Beispiel bei seinem ersten Besuch noch das Konzert in h-Moll und das Septett von Hummel, die Nocturnes von Field und den Marsch mit Variationen von Moscheles (es ist möglich, dass dies eine Hommage an die russische Konzerttradition war, da diese Werke zu dieser Zeit noch in Russland lebten). Zu den von Liszt ausgewählten „fremden“ Werken gehört ein Gemeinschaftswerk von Thalberg, Chopin, Pixis und Herz mit dem Titel „Hexameron. Bravouröse Kompositionen über ein Thema der „Puritaner““. Liszts zahlreiche Fantasien über verschiedene damals beliebte Opernthesen - Rossini und Meyerbeer, Bellini und Donizetti - waren ebenfalls eine klare Hommage an Mode und Tradition. In fast jedem seiner russischen Konzerte spielte er Fantasien aus „Norma“ und „Die Nachtwandlerin“, eine Polonaise aus „Die Puritaner“, ein Andante, einen Trauermarsch und eine Cavatina aus „Lucia“, Fantasien über Themen aus „Die Jüdin“ von Halévy, über das Thema von Pacinis Cavatina und viele andere Bearbeitungen. Doch auch bei diesen Werken war Liszt bestrebt, sein eigenes kompositorisches Konzept einzubringen und ihnen eine höchst kunstvolle Interpretation zu geben. In dieser Hinsicht verblüffte er das russische

слушателей уже в первом своем концерте, исполнив в собственной обработке увертюру из «Вильгельма Телля» Россини. Как видно из программ концертов Листа, он почти не исполнял сочинений Гайдна и Моцарта (за исключением собственной фантазии на темы из «Дон-Жуана»); не Играл он и старинной клавесинной музыки, которая по своему колориту и фактуре не отвечала грандиозным замыслам нового, листовского пианизма.

Зато нередко исполнял он свои переложения симфоний Бетховена, восхищая всех оркестральностью звучания инструмента, тембровой красочностью проведения «сольных» тем. Делал он это с явной просветительской целью, стараясь знакомить публику с лучшими музыкальными достижениями прошлого и настоящего: именно потому различные транскрипции чужих сочинений в его творчестве композитора и исполнителя занимали столь видное место. Горячо пропагандировал Лист творчество великого романтика Шуберта, чьи сочинения едва только начали входить в концертный репертуар. Естественно, что русским слушателям он показал то лучшее, что создал Шуберт, — его вдохновенные песни. В России он исполнял Серенаду и «Лесного царя», Ave Maria и «Форель».

Постоянно выступал Лист и как пропагандист творчества Шопена, играя его мазурки, этюды и полонезы. Из своих оригинальных сочинений он исполнял новые, недавно созданные им опусы: Хроматический галоп — блестящую виртуозную пьесу, уже знакомую петербургским слушателям, Бравурный вальс, Тарантеллу и Венгерский марш.

Значительное место в концертном репертуаре Листа занимала и русская

Publikum bereits in seinem ersten Konzert mit einer eigenen Bearbeitung der Ouvertüre aus Rossinis „Wilhelm Tell“. Wie aus den Programmen von Liszts Konzerten hervorgeht, spielte er fast nie Werke von Haydn oder Mozart (mit Ausnahme seiner eigenen Fantasie über Themen aus „Don Giovanni“), auch nicht die frühe Cembalomusik, die in ihrer Farbigkeit und Struktur nicht den grandiosen Vorstellungen des neuen Lisztschen Klavierspiels entsprach.

Er führte jedoch häufig seine Bearbeitungen von Beethovens Sinfonien auf und begeisterte alle mit dem orchestralen Klang des Instruments und der Klangfarbenvielfalt der „Solo“-Themen. Dabei verfolgte er ein klares pädagogisches Ziel, indem er versuchte, das Publikum mit den besten musikalischen Errungenschaften der Vergangenheit und der Gegenwart vertraut zu machen: aus diesem Grund nahmen verschiedene Transkriptionen fremder Werke einen so wichtigen Platz in seiner Arbeit als Komponist und Interpret ein. Liszt warb für das Werk des großen Romantikers Schubert, dessen Werke gerade erst Eingang in das Konzertrepertoire gefunden hatten. Natürlich zeigte er den russischen Zuhörern das Beste, was Schubert geschaffen hatte - seine inspirierten Lieder. In Russland führte er die Serenade und den „Erlkönig“, das Ave Maria und „Die Forelle“ auf.

Liszt war ein ständiger Propagandist des Werks von Chopin und spielte dessen Mazurken, Etüden und Polonaisen. Von seinen Originalwerken spielte er neue Werke, die er erst kürzlich komponiert hatte: den Chromatischen Galopp, ein brillantes virtuosos Stück, das dem Petersburger Publikum bereits vertraut war, den Bravourwalzer, die Tarantella und den Ungarischen Marsch.

Auch die russische Musik nahm einen wichtigen Platz in Liszts

музыка, и прежде всего его импровизации на темы «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» Глинки. Так, в 1843 году он написал и исполнил собственную обработку «Марша Черномора», а также Фантазию-каприз на темы из «Руслана и Людмилы» К. Фольвейлера. Исполнял он в концертах 1842 года и два ромansa Мих. Виельгорского — «Бывало» и «Любила я» в фортепианной обработке А. Гензельта, а также свою транскрипцию цыганской песни «Ты не поверишь».

Таков был огромный, разнообразнейший репертуар этих концертов. Неудивительно, что уже первый концерт Листа в Петербурге 8 апреля 1842 года вызвал широкий общественный резонанс. На него тут же откликнулась русская пресса, при общем энтузиазме высказывались самые разнообразные мнения. Так, например, корреспондент немецкой газеты «St.-P. Zeitung» обратил внимание лишь на «небывалую технику» Листа; Ф. Булгарин в своем обычном дешевом журналистском стиле писал о той необыкновенной, романтической страсти, темпераменте, вдохновении, которые поразили слушателей⁴⁷.

⁴⁷ «Надобно видеть лицо, глаза Листа, когда он играет! Вся душа тут!.. Если вы никогда не видели гения в действии, то, хоть не любите музыки, взгляните на играющего Листа!» — писал Булгарин в «Северной пчеле» (1842, 11 апреля, с. 321).

О. А. Сенковский выделил «умственную часть его игры», причислив это к «недостаткам» пианиста (259, 418). Как известно, сдержанно об игре Листа отзывался тогда и М. И. Глинка.

Konzertrepertoire ein, vor allem seine Improvisationen über Themen aus Glinkas „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“. So schrieb und spielte er 1843 eine eigene Bearbeitung von „Der Marsch von Tschernomor“ sowie eine Fantasie-Caprice über Themen aus „Ruslan und Ljudmila“ von K. Vollweiler. In Konzerten führte er 1842 auch zwei Romanzen von Mich. Wielhorski – „Es geschah“ und „Ich liebte“ in einer Klavierbearbeitung von A. Henselt - sowie seine Transkription des Zigeunerliedes „Du wirst es nicht glauben“ auf.

So umfangreich und vielfältig war das Repertoire dieser Konzerte. Es ist nicht verwunderlich, dass Liszts erstes Konzert in St. Petersburg am 8. April 1842 ein breites öffentliches Echo hervorrief. Die russische Presse reagierte sofort darauf, und mit allgemeiner Begeisterung wurden die unterschiedlichsten Meinungen geäußert. Der Korrespondent der deutschen Zeitung „St.-P. Zeitung“ beispielsweise hob nur Liszts „beispiellose Technik“ hervor; F. Bulgarin schrieb in seinem üblichen billigen journalistischen Stil über die außergewöhnliche, romantische Leidenschaft, das Temperament und die Inspiration, die den Zuhörern entgegenschlugen⁴⁷.

⁴⁷ „Sie sollten das Gesicht und die Augen von Liszt sehen, wenn er spielt! Die ganze Seele ist da. Wenn Sie noch nie ein Genie in Aktion gesehen haben, dann sehen Sie sich Liszt an, auch wenn Sie keine Musik mögen“, schrieb Bulgarin in der „Nordbiene“ (1842, 11. April, S. 321).

O. A. Senkowski hob „den mentalen Teil seines Spiels“ hervor und zählte ihn zu den „Fehlern“ des Pianisten (259, 418). Es ist bekannt, dass sich auch M. I. Glinka zu jener Zeit zurückhaltend über Liszts Spiel äußerte.

В полном упоении и восторге от концертов Листа находились воспитанники петербургского Училища правоведения, будущие музыкальные критики Стасов и Серов. Уже тогда в игре знаменитого виртуоза их привлекли прежде всего художественность интерпретации, необыкновенная поэтичность листовского пианизма, то есть те главные черты, которые отличали Листа от многочисленных музыкантов-виртуозов его времени, в частности, и от его соперника Тальберга. Слушатели концертов Листа были буквально потрясены его трактовкой бетховенских сочинений и песен Шуберта. Известны восторженные отзывы Серова и Стасова об исполнении Четырнадцатой сонаты и «Пасторальной симфонии» (см.: 259, 414). Гениальное исполнение Листом «Лесного царя» навсегда осталось в памяти другого посетителя этих концертов, Ю. К. Арнольда⁴⁸.

⁴⁸ «Помню только,— писал Арнольд,—что на меня лично игра Листа и в особенности его чудное исполнение „Лесного царя“ произвели такое сильное впечатление, что я, когда оставил концертную залу, побежал—можно сказать—стремглав домой, бросился на диван и зарыдал» (16, III, 77).

Интересен вопрос взаимоотношений Глинки и Листа. Русский композитор познакомился с Листом в первый его приезд, бывал на всех выступлениях знаменитого пианиста. Однако манера игры Листа осталась ему чужда. Глинка считал, что «всю блестящую и модную музыку», к которой он относил, например, мазурки, ноктюрны и этюды Шопена, Лист «играл очень мило, но с превычурными оттенками» (85, 304).

Die Schüler der St. Petersburger juristischen Fakultät, die späteren Musikkritiker Stassow und Serow, waren von den Konzerten Liszts völlig begeistert und hingerissen. Schon damals fühlten sie sich von dem Spiel des berühmten Virtuosen vor allem wegen der Kunstfertigkeit der Interpretation und der außergewöhnlichen Poesie von Liszts Klavierspiel angezogen, d.h. wegen der Hauptmerkmale, die Liszt von den zahlreichen virtuosen Musikern seiner Zeit, insbesondere von seinem Rivalen Thalberg, unterschieden. Die Zuhörer von Liszts Konzerten waren buchstäblich schockiert von seiner Interpretation der Werke Beethovens und der Lieder Schuberts. Die begeisterten Kritiken von Serow und Stassow über Liszts Aufführung der Vierzehnten Sonate und der „Pastoralsinfonie“ sind bekannt (siehe: 259, 414). Einem anderen Besucher dieser Konzerte, J. K. Arnold, ist Liszts brillante Aufführung von „Der Erlkönig“ stets in Erinnerung geblieben⁴⁸.

⁴⁸ „Ich erinnere mich nur“, schrieb Arnold, „dass Liszts Spiel und besonders seine wunderbare Aufführung des ‚Erlkönigs‘ auf mich persönlich einen so starken Eindruck machte, dass ich, als ich den Konzertsaal verließ, nach Hause rannte - vielleicht sollte ich sagen, stürzte, mich auf das Sofa warf und weinte“ (16, III, 77).

Die Frage nach der Beziehung zwischen Glinka und Liszt ist eine interessante Frage. Der russische Komponist traf Liszt bei dessen erstem Besuch und besuchte alle Auftritte des berühmten Pianisten. Die Spielweise von Liszt blieb ihm jedoch fremd. Glinka war der Meinung, dass „all die brillante und modische Musik“, der er beispielsweise Chopins Mazurken, Nocturnes und Etüden zuschrieb, von Liszt „sehr schön, aber mit übermäßig

Менее его удовлетворяло исполнение Листом прелюдий и фуг Баха и даже сочинений Бетховена. Он считал, что «вообще в классической музыке исполнение его не имело надлежащего достоинства и в ударе по клавишам было нечто отчасти котлетное» (85, 304—305).

Чем можно объяснить такой резкий отзыв русского композитора? По-видимому, причин здесь было несколько: одна из них заключалась в том, что сам Глинка, прекрасный пианист, принадлежал к школе Фильда, отличающейся мягкой, изящной игрой, «ажурной» техникой, присущей также и глинкинскому пианизму. Сказывались здесь и трудные обстоятельства личного характера, заставившие Глинку держаться в отдалении от прежних друзей, избегать шумной светской жизни и резко критически относиться к тому «ажитажу», который был поднят в высших кругах Петербурга в связи с гастролями зарубежных знаменитостей. Вспоминая о совместных выступлениях Рубини и Листа в 1843 году, Серов писал: «Для Михаила Ивановича все это являлось больше с забавной стороны, особенно по тогдашнему его ироническому и сильно озлобленному настроению духа» (238, 94—95). Но тут же отмечает, с какой признательностью Глинка воспринял проницательные суждения венгерского композитора о «Руслане» и как растрогали его замечательные транскрипции Листа на темы из глинкинских опер. «Лист слышал мою оперу, — писал Глинка, — он верно чувствовал все замечательные места. Несмотря на многие недостатки „Руслана“, он успокоил меня насчет успеха. Не только в Петербурге, но и в Париже, по словам его, моя опера, выдержав в течение одной зимы (32 предст[авления]), могла бы считаться

прätentiösen Tönen“ gespielt wurde (85, 304). Weniger zufrieden war er mit Liszts Vortrag von Bachs Präludien und Fugen und sogar Beethovens Werken. Er war der Meinung, dass „in der klassischen Musik im Allgemeinen seine Darbietung der angemessenen Würde entbehrte und dass sein Tastenanschlag teilweise etwas wie ein Messer war“ (85, 304-305).

Wie lässt sich eine solch harsche Reaktion des russischen Komponisten erklären? Offensichtlich gab es mehrere Gründe: einer davon war, dass Glinka selbst, ein hervorragender Pianist, der Field-Schule angehörte, die sich durch ein weiches, anmutiges Spiel und eine „durchbrochene“ Technik auszeichnete, die auch in Glinkas Pianistik zu finden ist. Es gab auch schwierige persönliche Umstände, die Glinka dazu zwangen, sich von seinen früheren Freunden fernzuhalten, ein lautes gesellschaftliches Leben zu vermeiden und die „Aufregung“, die in den höchsten Kreisen von St. Petersburg im Zusammenhang mit den Tourneen ausländischer Berühmtheiten entstand, scharf zu kritisieren. In Erinnerung an die gemeinsamen Auftritte von Rubini und Liszt im Jahr 1843 schreibt Serow: „Für Michail Iwanowitsch war das alles eher amüsan, vor allem entsprechend seiner ironischen und stark verbitterten Geisteshaltung zu jener Zeit“ (238, 94-95). Aber er merkt sofort an, wie sehr Glinka die scharfsinnigen Urteile des ungarischen Komponisten über „Ruслан“ schätzte und wie bewegt er von Liszts bemerkenswerten Transkriptionen von Themen aus Glinkas Opern war. „Liszt hörte meine Oper“, schrieb Glinka, „er fühlte all die wunderbaren Passagen getreu. Trotz der vielen Unzulänglichkeiten von „Ruслан“ versicherte er mir, dass sie erfolgreich sein würde. Nicht nur in St. Petersburg, sondern auch in Paris, so sagte er, könne meine Oper, nachdem sie einen Winter lang (32 Aufführungen) durchgehalten hatte, als Erfolg

удачною» (85, 311). Взаимоотношения обоих музыкантов с течением времени укреплялись и приобретали характер подлинно творческой дружбы. Именно Лист, великий друг русской музыки, вслед за Берлиозом явился горячим пропагандистом произведений Глинки за рубежом. Вскоре после кончины Глинки, в 1858—1859 годах он дирижировал в Веймаре симфоническими произведениями своего русского коллеги, исполнив «Арагонскую хоту» и «Камаринскую».

Приезд Листа в Россию оставил неизгладимый след в истории русского исполнительского искусства. Появившись тогда преимущественно в качестве «виртуоза», он в то же время положил начало новой эпохе русского пианизма. Влияние Листа как исполнителя и композитора распространялось на все европейские страны. Его творческая индивидуальность артиста, музыканта и человека не могла не оказать самого плодотворного воздействия на судьбы музыкального искусства. «Великий человек и великий художник — эти два качества выказались нераздельными в личности Листа, целиком вылитыми, так сказать, из одного и того же металла», — говорил о нем один из современников (16, III, 83). Поставив перед исполнительским искусством новые, широкие цели, Лист сумел дать ему подлинно творческую направленность, соединить виртуозный размах с высокими требованиями одухотворенности, интеллектуального осмысления авторского замысла. Все это способствовало тому мощному перевороту, который совершился в музыкальной жизни России на рубеже 50—60-х годов.

В 1844 году Петербург и Москва принимали известную немецкую пианистку Клару Шуман (Вик) вместе с Робертом Шуманом, в то время уже

betrachtet werden“ (85, 311). Die Beziehung zwischen den beiden Musikern festigte sich mit der Zeit und nahm den Charakter einer wahrhaft schöpferischen Freundschaft an. Es war Liszt, ein großer Freund der russischen Musik, der nach Berlioz ein eifriger Förderer von Glinkas Werken im Ausland war. Kurz nach Glinkas Tod, in den Jahren 1858-1859, dirigierte er in Weimar die symphonischen Werke seines russischen Kollegen und führte „Jota de Aragonese“ und „Kamarinskaja“ auf.

Liszts Ankunft in Russland hinterließ einen unauslöschlichen Eindruck in der Geschichte der russischen Aufführungskunst. Obwohl er damals hauptsächlich als „Virtuose“ auftrat, läutete er gleichzeitig eine neue Ära des russischen Klavierspiels ein. Liszts Einfluss als Interpret und Komponist breitete sich auf alle europäischen Länder aus. Seine schöpferische Individualität als Künstler, Musiker und Mensch konnte nicht umhin, die Geschicke der musikalischen Kunst aufs Fruchtbare zu beeinflussen. „Ein großer Mensch und ein großer Künstler - diese beiden Eigenschaften schienen in der Persönlichkeit Liszts untrennbar miteinander verbunden zu sein, sozusagen aus einem Guss“, - sagte einer seiner Zeitgenossen über ihn (16, III, 83). Liszt setzte sich neue, weitreichende Ziele für die darstellende Kunst und schaffte es, ihr eine wahrhaft schöpferische Ausrichtung zu geben, virtuose Möglichkeiten mit hohen Anforderungen an Spiritualität und intellektuellem Verständnis der Idee des Autors zu verbinden. All dies trug zu dem gewaltigen Umbruch bei, der sich im Musikleben Russlands an der Wende der 50er - 60er Jahre vollzog.

1844 empfingen St. Petersburg und Moskau die berühmte deutsche Pianistin Clara Schumann (Wieck) zusammen mit Robert Schumann,

автором «Карнавала» и «Крейслерианы», «Симфонических этюдов» и «Фантастических пьес». Он сопровождал свою знаменитую жену, гастролы которой проходили с большим успехом в различных европейских странах. За время пребывания в Петербурге Клара Шуман дала четыре публичных концерта, участвовала в нескольких благотворительных концертах, играла для воспитанников Училища правоведения, много выступала на вечерах в императорском дворце, в доме герцога Ольденбургского, а также в музыкальных салонах Виельгорских, Львова и некоторых других домах. Роберт Шуман рставался в тени. Он не давал концертов и только однажды в частном собрании Мих. Виельгорского продирижировал своей Первой симфонией.

Концерты Клары Шуман обратили на себя внимание прежде всего серьезным репертуаром. Она исполняла сочинения Скарлатти и Баха, Бетховена и Мендельсона, Шопена и Листа. Естественно, играла она и сочинения Роберта Шумана, тогда совсем еще неизвестные в России. Пианистка с отличной техникой, прекрасным художественным вкусом, она отнюдь не прельщала слушателей тем внешним блеском, к какому привыкла в последнее десятилетие русская публика. Напротив, игра ее отличалась внутренней сосредоточенностью, сдержанностью, глубоким проникновением в самую суть авторского замысла.

Огромная заслуга Клары Шуман заключалась прежде всего в пропаганде в России сочинений Роберта Шумана. В публичных концертах она сыграла два фортепианных произведения — Этюд (один Из этюдов по Паганини) и Романс op. 32, а также участвовала в исполнении песен Шумана (солист —

damals bereits Autor von „Carnaval“ und „Kreisleriana“, „Symphonischen Etüden“ und „Fantasiestücke“. Er begleitete seine berühmte Frau, deren Tournées in verschiedenen europäischen Ländern ein großer Erfolg waren. Während ihres Aufenthalts in St. Petersburg gab Clara Schumann vier öffentliche Konzerte, nahm an mehreren Wohltätigkeitskonzerten teil, spielte für die Schüler der juristischen Fakultät und trat bei Abenden im Kaiserlichen Palast, im Haus des Herzogs von Oldenburg und in den musikalischen Salons der Wielgorskis, Lwows und einiger anderer Häuser auf. Robert Schumann blieb im Verborgenen. Er gab keine Konzerte und dirigierte nur einmal seine Erste Symphonie bei einer privaten Zusammenkunft von Michail Wielgorski.

Clara Schumanns Konzerte fielen vor allem durch ihr ernstes Repertoire auf. Sie spielte Werke von Scarlatti und Bach, Beethoven und Mendelssohn, Chopin und Liszt. Natürlich spielte sie auch Werke von Robert Schumann, der damals in Russland völlig unbekannt war. Als Pianistin von hervorragender Technik und feinem künstlerischen Geschmack bezauberte sie die Zuhörer keineswegs mit dem äußeren Glanz, an den sich das russische Publikum im letzten Jahrzehnt gewöhnt hatte. Im Gegenteil, ihr Spiel war geprägt von innerer Konzentration, Zurückhaltung und einem tiefen Eindringen in das Wesen der Idee des Autors.

Clara Schumanns großes Verdienst lag vor allem darin, die Werke Robert Schumanns in Russland bekannt zu machen. In öffentlichen Konzerten spielte sie zwei Klavierwerke - die Etüde (eine der Paganini-Etüden) und die Romanze op. 32, und beteiligte sich an der Aufführung von Schumanns Liedern (Solist: der Künstler der Deutschen

артист петербургской немецкой оперы В. Ферзинг) и квинтета ми-бемоль мажор (этот же квинтет она играла с квартетом А. Ф. Львова в его салоне). В частных концертах прозвучали также «Крейслериана» и Andante с вариациями для двух фортепиано (Клара Шуман и Гензелът), струнный квартет Шумана и уже упомянутая симфония си-бемоль мажор. Однако сочинения Шумана еще не получили должного признания в России, где публику восхищали только модные бравурные фантазии и итальянская опера. Поэтому музыка немецкого романтика порой наталкивалась на полное непонимание (так, например, «Библиотека для чтения» называла сочинения Шумана «курьезными пьесами»). В то же время в ряде статей и рецензий на концерты ощущалось и более глубокое проникновение в суть искусства Шумана, подчеркивались богатство фантазии и глубина мыслей в его музыке (см.: 114, 26—28).

Но если в целом приезд Р. Шумана не имел большого резонанса (о нем мало знали даже музыканты), то совсем другой характер носили гастрольные выступления французского новатора-симфониста Гектора Берлиоза, который приехал в Россию в 1847 году.

Интерес Берлиоза к России проявился еще с 30-х годов, когда в Риме он познакомился с Глинкой, услышал его вокальные сочинения. Первое же знакомство русских слушателей с музыкой французского композитора относится к 1841 году, когда в концерте Г. Ромберга был исполнен Реквием Берлиоза, вызвавший живые и разнообразные отклики прессы, Большим событием в истории русско-французских музыкальных связей явилось исполнение Берлиозом в Париже сочинений Глинки 16 марта 1845 года.

Oper St. Petersburg W. Versing) und des Es-Dur-Quintetts (dasselbe Quintett, das sie mit dem Quartett von A. F. Lwow in dessen Salon spielte). Die „Kreisleriana“ und das Andante mit Variationen für zwei Klaviere (Clara Schumann und Henselt), Schumanns Streichquartett und die bereits erwähnte Sinfonie in B-Dur wurden ebenfalls in Privatkonzerten aufgeführt. In Russland waren Schumanns Kompositionen jedoch noch nicht richtig bekannt, da das Publikum nur von modischen Bravour-Fantasien und italienischen Opern begeistert war. Deshalb stieß die Musik des deutschen Romantikers manchmal auf völliges Unverständnis (so bezeichnete die „Bibliothek zum Lesen“ Schumanns Kompositionen als „Kuriositäten“). Gleichzeitig zeigten eine Reihe von Artikeln und Konzertkritiken einen tieferen Einblick in das Wesen von Schumanns Kunst und betonten den Reichtum der Phantasie und die Tiefe des Denkens in seiner Musik (siehe: 114, 26-28).

Doch während der Besuch von R. Schumann auf wenig Resonanz stieß (selbst Musiker wussten wenig über ihn), war die Tournee des französischen Erneuerers und Symphonikers Hector Berlioz, der 1847 nach Russland kam, von ganz anderem Charakter.

Berlioz' Interesse an Russland geht auf die 30er Jahre zurück, als er in Rom Glinka kennenlernte und dessen Vokalwerke hörte. Die erste Bekanntschaft der russischen Zuhörer mit der Musik des französischen Komponisten geht auf das Jahr 1841 zurück, als Berlioz' Requiem in einem Konzert von G. Romberg aufgeführt wurde, das lebhaftes und vielfältige Reaktionen in der Presse hervorrief. Ein wichtiges Ereignis in der Geschichte der russisch-französischen Musikbeziehungen war Berlioz' Aufführung von Glinkas Werken in Paris am 16. März 1845.

Через два года после этого памятного концерта Берлиоз появился в России. Первые его концерты в Петербурге состоялись 3 и 10 марта в зале Дворянского собрания. Программа первого из них включала увертюру «Римский карнавал», две части из симфонии «Осуждение Фауста», инструментальные номера из «Ромео и Джульетты» и Триумфальный марш для двух оркестров из Траурно-триумфальной симфонии. Во втором концерте автор дирижировал теми же частями из «Фауста», Скерцо феи Маб из «Ромео и Джульетты» и четырьмя частями Фантастической симфонии. Вспоминая о первом своем концерте в Петербурге как о прекраснейшем вечере, Берлиоз был доволен предоставленными ему хорошо обученными музыкантами-хористами, блестящим приемом и энтузиазмом публики. Оба концерта имели громадный успех, и даже если публика не могла полностью оценить эту новую музыку, ее не могли не поразить могучее звучание огромного состава оркестра (более 200 музыкантов на сцене), богатство колористических эффектов, грандиозность художественных замыслов композитора. После этих двух концертов Берлиоз отправился в Москву, где ему был разрешен всего лишь один-единственный концерт (см.: 44, 653—654). По возвращении же в северную столицу он продирижировал еще двумя концертами, в которых исполнялись отрывки из симфонии «Гарольд в Италии», «Ромео» и «Фауста», а также Фантастическая симфония. Энтузиазм и мастерство петербургских музыкантов во многом способствовали успеху сочинений Берлиоза, и сам автор признавался, что «Ромео и Джульетта» «редко исполнялась с такой уверенностью и воодушевлением, как в Санкт-Петербурге» (44, 668). Большой

Зwei Jahre nach diesem denkwürdigen Konzert gastierte Berlioz in Russland. Seine ersten Konzerte in Petersburg fanden am 3. und 10. März im Saal der Adelsversammlung statt. Das Programm des ersten Konzerts umfasste die Ouvertüre „Römischer Karneval“, zwei Sätze aus der Symphonie „La Damnation de Faust“, Instrumentalstücke aus „Roméo et Juliette“ und den Triumphmarsch für zwei Orchester aus der Symphonie funèbre et triomphale. Im zweiten Konzert dirigierte der Komponist dieselben Sätze aus „Faust“, das Scherzo der Fee Mab aus „Roméo et Juliette“ und vier Sätze aus der Symphonie fantastique. Berlioz erinnerte sich an sein erstes Konzert in Petersburg als einen wunderschönen Abend und war zufrieden mit den ihm zur Verfügung gestellten gut ausgebildeten Musikern und Chorsängern, dem glänzenden Empfang und dem Enthusiasmus des Publikums. Beide Konzerte waren ein durchschlagender Erfolg, und auch wenn das Publikum diese neue Musik nicht in vollem Umfang würdigen konnte, so war es doch beeindruckt von dem kraftvollen Klang des riesigen Orchesters (über 200 Musiker auf der Bühne), dem Reichtum der koloristischen Effekte und der Grandiosität der künstlerischen Absichten des Komponisten. Nach diesen beiden Konzerten reiste Berlioz nach Moskau, wo ihm nur ein einziges Konzert gestattet wurde (siehe: 44, 653-654). Nach seiner Rückkehr in die nördliche Hauptstadt dirigierte er zwei weitere Konzerte, in denen Auszüge aus „Harold en Italie“, „Roméo“ und „Faust“ und die Symphonie Fantastique aufgeführt wurden. Der Enthusiasmus und das Können der Petersburger Musiker trugen wesentlich zum Erfolg von Berlioz' Werken bei, und der Komponist selbst gab zu, dass „Roméo et Juliette“ selten mit solcher Zuversicht und Begeisterung aufgeführt worden ist

театр, в котором проходили эти концерты, был переполнен несмотря на то, что, по мнению самого композитора, грандиозные формы его симфонии и «скорбная торжественность финальных сцен» «Ромео» должны были утомить публику (44, 669—670).

Концерты Берлиоза получили широкие отклики прессы. Отзывы были самые разнообразные. Так, например, корреспондент «С.-Петербургских ведомостей», признавая оригинальность музыки Берлиоза, упрекал его за излишнюю интеллектуальность, за «изысканность в эффектах», недостаток «живительной искры» (305). Напротив, Н. А. Мельгунов в московской газете прозорливо писал о перспективности творческих идей Берлиоза и его влиянии на будущее искусство⁴⁹.

⁴⁹ «Тот переворот, произведенный Берлиозом в музыке, особенно инструментальной, найдет в будущем сильный отголосок и принесет в искусстве богатые плоды» (158).

Автор статей в «Библиотеке для чтения» продемонстрировал известную «эволюцию» своих взглядов на концерты и сочинения Берлиоза. После первых двух концертов он писал о том, что «стремление ко всему новому, небывалому завлекает иногда Берлиоза за границы истинно прекрасного», а его «музыкальные картины... выходят из сферы музыки»⁵⁰.

⁵⁰ «Библиотека для чтения», 1847, № 3—4, с. 139—140.

Однако последние петербургские концерты заставили его изменить это

как в St. Petersburg“ (44, 668). Das Bolschoi-Theater, in dem diese Konzerte stattfanden, war voll, obwohl die grandiosen Formen seiner Sinfonie und die „schweremütige Feierlichkeit der Schlusszenen“ von „Roméo“ nach Aussage des Komponisten selbst das Publikum ermüden sollten (44, 669-670).

Die Konzerte von Berlioz fanden ein breites Echo in der Presse. Die Reaktionen waren sehr unterschiedlich. So erkannte ein Korrespondent der „St. Petersburger Nachrichten“ zwar die Originalität von Berlioz' Musik an, warf ihm jedoch übermäßigen Intellektualismus, „Raffinesse in den Effekten“ und das Fehlen eines „lebensspendenden Funken“ vor (305). Dagegen schrieb N. A. Melgunow in einer Moskauer Zeitung scharfsinnig über die vielversprechenden schöpferischen Ideen von Berlioz und seinen Einfluss auf die zukünftige Kunst⁴⁹.

⁴⁹ „Die Revolution, die Berlioz in der Musik, insbesondere in der Instrumentalmusik, bewirkt hat, wird in der Zukunft ein starkes Echo finden und in der Kunst reiche Früchte tragen“ (158).

Der Autor der Artikel in der „Bibliothek zum Lesen“ zeigte eine bekannte „Entwicklung“ seiner Ansichten über die Konzerte und Kompositionen von Berlioz. Nach den ersten beiden Konzerten schrieb er, dass „der Wunsch nach allem Neuen und noch nie Dagewesenen Berlioz manchmal über die Grenzen des wirklich Schönen hinausführt“ und seine „musikalischen Bilder... gehen über die Sphäre der Musik hinaus“⁵⁰.

⁵⁰ „Bibliothek zum Lesen“, 1847, Nr. 3-4, S. 139-140.

Die letzten Petersburger Konzerte zwangen ihn jedoch, diese Meinung zu

мнение: «Хотя мы во многом не согласны с направлением Берлиоза, однако же должны сознаться, что чем более слушаем его произведения, тем более он нас привлекает. <...> У Берлиоза... находим много нового: новые идеи, новые формы, новые оркестровые эффекты»⁵¹.

⁵¹ «Библиотека для чтения», 1847, № 5—6, с. 207.

Журнал «Репертуар и Пантеон» поместил серьезные статьи Ф. А. Кони, в которых автор пытается дать анализ некоторых музыкальных произведений («Ромео и Джульетта», «Осуждение Фауста», Фантастическая симфония), прозвучавших в этих знаменательных концертах. Рецензент был восхищен высоким мастерством Берлиоза — гениального дирижера, властно подчинявшего себе всю массу оркестра и хора: «Это волшебник, которого жезлу повинуются все духи звуков, то ревут, то грохочут по его знаку, то нежно замирают и ропщут по царственному мановению. Оркестр под его руками — это один послушный инструмент... Мы не узнали наших оркестров; в них явилась жизнь и душа под мановением мощного и гениального жезла» (127, 37, 39).

Искусство Берлиоза, великого художника-дирижера, высоко оценил и Стасов, хотя к сочинениям его относился весьма сдержанно (см.: 259).

Среди музыкантов и критиков наиболее глубоко понял новаторскую сущность искусства Берлиоза В. Ф. Одоевский, написавший восторженное письмо Глинке о концертах Берлиоза в Петербурге. Он верно выделил главные особенности симфонизма Берлиоза — стремление придать оркестру драматический характер, максимально расширить

ändern: „Obwohl wir mit Berlioz' Richtung in vieler Hinsicht nicht übereinstimmen, müssen wir gestehen, dass wir uns umso mehr zu ihm hingezogen fühlen, je mehr wir seine Werke hören. <...> Bei Berlioz ... finden wir viel Neues: neue Ideen, neue Formen, neue orchestrale Effekte“⁵¹.

⁵¹ „Bibliothek zum Lesen“, 1847, Nr. 5-6, S. 207.

In der Zeitschrift „Repertoire und Pantheon“ erschienen seriöse Artikel von F. A. Koni, in denen der Autor versucht, einige der bei diesen bemerkenswerten Konzerten aufgeführten Musikwerke („Roméo et Juliette“, „La Damnation de Faust“, Symphonie Fantastique) zu analysieren. Der Rezensent war begeistert von der hohen Kunstfertigkeit von Berlioz - einem genialen Dirigenten, der die gesamte Masse des Orchesters und des Chors beherrschte: „Er ist ein Zauberer, dessen Stab von allen Geistern der Klänge gehorcht, die auf sein Zeichen hin entweder brüllen oder poltern oder auf sein königliches Winken hin sanft innehalten und murmeln. Das Orchester unter seinen Händen ist ein einziges gehorsames Instrument... Wir haben unsere Orchester nicht wiedererkannt; Leben und Seele erschienen in ihnen auf das Winken eines mächtigen und genialen Stabes hin“ (127, 37, 39).

Auch die Kunst von Berlioz, einem großen Künstler und Dirigenten, wurde von Stassow hoch geschätzt, obwohl er sich mit seinen Kompositionen sehr zurückhielt (siehe: 259).

Unter den Musikern und Kritikern verstand W. F. Odojewski, der einen begeisterten Brief an Glinka über Berlioz' Konzerte in St. Petersburg schrieb, den innovativen Charakter von Berlioz' Kunst am besten. Er erkannte richtig die Hauptmerkmale von Berlioz' Symphonismus - den Wunsch, dem Orchester einen dramatischen Charakter zu verleihen, die

возможности оркестрового звучания, диапазон динамики и тембровых красок. Писал он и о том новом назначении дирижера оркестра, которое продемонстрировал Берлиоз в своих концертах: «Берлиоз играет на оркестре — это выражение верно во всех смыслах; Берлиоз не только знает оркестр и умеет писать для него, но знает и другое искусство, весьма немногим, хотя и отличным компонистам, известное: управлять оркестром; под рукою Берлиоза инструменты и голоса действительно сливаются в один инструмент, покорный вдохновению художника, исполняющий мгновенно все замыслы, все прихоти его фантазии» (170, 222).

5.

После блестящих гастролей крупнейших исполнителей естественно было ожидать определенных перемен в характере музыкальной жизни России. Об этом писал, например, А. Н. Серов: «Влияние Листа на массу сильно и очевидно... Кто осмелится потчевать своей игрой после этих сверхъестественных звуков, у кого будет эта львиная сила, эта быстрота молнии, эта женская нежность? У кого и тот ужасающий драматизм, эта всеобъемлющая верность природе, это ангельское святое спокойствие и неистовый дьявольский пламень? Ни у кого...» (259, 431). В. В. Стасов же считал, что Серов поторопился с выводами и что «поднявшийся было на единую секунду вихрь восторга и воодушевления вдруг пал и утих... публика по-прежнему стала преспокойно пробавляться всем ординарным в музыке...; всякая негодность и посредственность по-прежнему завладела публикой» (там

Мöglichkeiten des Orchesterklangs, die Bandbreite der Dynamik und der Klangfarben zu maximieren. Er schrieb auch über die neue Aufgabe des Orchesterdirigenten, die Berlioz in seinen Konzerten demonstrierte: „Berlioz spielt das Orchester - dieser Ausdruck ist in jeder Hinsicht zutreffend; Berlioz kennt nicht nur das Orchester und kann für es schreiben, sondern er beherrscht auch eine andere Kunst, die nur sehr wenigen, wenn auch hervorragenden Komponisten bekannt ist: ein Orchester zu leiten; unter Berlioz' Hand verschmelzen Instrumente und Stimmen wirklich zu einem einzigen Instrument, das der Inspiration des Künstlers gehorcht und sofort alle Pläne, alle Launen seiner Phantasie erfüllt“ (170, 222).

5.

Nach den brillanten Tournéen der größten Interpreten waren natürlich gewisse Veränderungen im Charakter des Musiklebens in Russland zu erwarten. A. N. Serow zum Beispiel schrieb darüber: „Liszts Einfluss auf die Massen ist stark und offensichtlich.... Wer wird es wagen, sich nach diesen übernatürlichen Klängen seinem Spiel hinzugeben, wer wird diese Löwenstärke, diese blitzartige Geschwindigkeit, diese weibliche Zärtlichkeit haben? Wer hat auch diese furchterregende Dramatik, diese allumfassende Naturtreue, diese engelsgleiche, heilige Ruhe und das wilde, teuflische Feuer? Keiner...“ (259, 431). W. W. Stassow war der Meinung, dass Serow voreilige Schlüsse gezogen hatte und dass „der Wirbelwind der Freude und Begeisterung, der sich für eine einzige Sekunde erhoben hatte, plötzlich abfiel und sich legte.... das Publikum begann noch immer, sich alles Gewöhnliche in der Musik zu gönnen...; alle Wertlosigkeit und Mittelmäßigkeit

же). Оба мнения явно грешили односторонностью. Так, Серов, находящийся под сильнейшим впечатлением от гастролей; желал по возможности быстрого и активного воздействия искусства великих западноевропейских музыкантов на русскую исполнительскую культуру. Стасов же не видел и не почувствовал тех внутренних, не столь еще явно выраженных процессов, которые, может быть, и замедленно, но неуклонно совершались в музыкальной жизни конца 40-х—начала 50-х годов.

Этот процесс перестройки происходил и в концертной сфере. «На поверхности», казалось бы, все действительно оставалось по-старому. Концертные программы по-прежнему содержали выступления отдельных петербургских и московских артистов. По-прежнему каждый год проходили концерты театральной дирекции, итальянской труппы. Однако качество этих концертов теперь уже не могло удовлетворить слушателей, и критика все чаще предъявляла высокие требования к репертуару, к характеру исполнения, к самой организации концертов. Показательно в этом отношении, например, выступление критика журнала «Репертуар и Пантеон» по поводу концертов театральной дирекции ⁵².

⁵² «Репертуар и Пантеон», 1843, кн. 4, с. 187.

Не удовлетворяли уже и концерты любителей в той форме, в какой они до сих пор существовали ⁵³.

⁵³ Так, например, в журнале «Пантеон» отмечалось, что «концерты „домашних виртуозов“ не приносят ничего нового; дурно составлены и дурно исполнены; перебиваются старенькими увертюрами да цыганскими песнями

ergriff noch immer das Publikum“ (ebd.). Beide Meinungen waren eindeutig sündhaft einseitig. So wünschte sich Serow, der unter dem stärksten Eindruck der Tournee stand, einen raschen und aktiven Einfluss der Kunst großer westeuropäischer Musiker auf die russische Aufführungskultur. Stassow hingegen sah und spürte nicht jene inneren, noch nicht so deutlich zum Ausdruck kommenden Prozesse, die sich vielleicht langsam, aber stetig im Musikleben der späten 40er - frühen 50er Jahre vollzogen.

Dieser Prozess der Umstrukturierung fand auch im Konzertbereich statt. „Oberflächlich“ betrachtet scheint es, dass alles beim Alten geblieben ist. Die Konzertprogramme enthielten nach wie vor Auftritte einzelner St. Petersburger und Moskauer Künstler. Jedes Jahr gab es weiterhin Konzerte der Theaterdirektion und der italienischen Truppe. Doch die Qualität dieser Konzerte konnte das Publikum nicht mehr zufrieden stellen, und die Kritiker stellten zunehmend hohe Anforderungen an das Repertoire, die Art der Aufführung und die Organisation der Konzerte selbst. Bezeichnend in dieser Hinsicht ist zum Beispiel die Rede des Kritikers der Zeitschrift „Repertoire und Pantheon“ über die Konzerte der Theaterdirektion ⁵².

⁵² „Repertoire und Pantheon“, 1843, Buch 4, S. 187.

Die Konzerte der Amateure in der Form, in der sie bisher bestanden, waren nicht mehr zufriedenstellend ⁵³.

⁵³ So stellte beispielsweise die Zeitschrift „Pantheon“ fest, dass „die Konzerte der ‚häuslichen Virtuosen‘ nichts Neues bringen; sie sind schlecht komponiert und schlecht aufgeführt; sie werden durch alte Ouvertüren und Zigeunerlieder oder Rezitationen

или декламациями. Они не подлежат критическому обсуждению, точно так, как они не подлежат музыке» («Пантеон», 1851, кн. 3, с. 2).

По-прежнему наиболее значительными оставались концерты Филармонического общества. За полвека своего существования эта организация прошла большой путь эволюции. Одной из характерных особенностей филармонических концертов было исполнение современной, новой музыки: их организаторы неизменно стремились идти в ногу со временем. Так, в течение конца 30—40-х годов здесь были исполнены почти все симфонии Бетховена, его Третий фортепианный концерт и оркестровый вариант «Крейцеровой сонаты» (в инструментовке Э. Марксена). Из новой музыки в концертах Филармонического общества до начала 50-х годов исполнялись сочинения Мендельсона: Первая симфония (1847), оратории «Павел» (1839) и «Илия» (1848), музыка к трагедии Расина «Аталия» (1851). В 1847 году прозвучало «Приглашение к танцу» Вебера в оркестровке Берлиоза и под его управлением. В 1840 году в концерте Филармонического общества исполнялась оратория польского композитора, учителя Шопена Ю. Эльснера «Торжество Евангелия», а в 1842 году — «историческая оратория» И. Фукса «Петр Великий».

Постепенно репертуар филармонических концертов обогащался и русской музыкой. Так, например, в 40-х годах в концертах общества активное участие принимал юный Антон Рубинштейн: в 1843 году он исполнил концерт своего учителя А.

unterbrochen. Sie sind nicht Gegenstand einer kritischen Diskussion, ebenso wenig wie sie Gegenstand der Musik sind“ („Pantheon“, 1851, Heft 3, S. 2).

Die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft sind nach wie vor die wichtigsten. Im Laufe des halben Jahrhunderts ihres Bestehens hat diese Organisation einen langen Weg der Entwicklung zurückgelegt. Eines der charakteristischen Merkmale der Philharmonischen Konzerte war die Aufführung moderner, neuer Musik: die Organisatoren waren stets bestrebt, mit der Zeit zu gehen. So wurden in den späten 30er - 40er Jahren fast alle Sinfonien Beethovens, sein Drittes Klavierkonzert und die Orchesterfassung der „Kreutzer-Sonate“ (in der Besetzung von E. Marxen) hier aufgeführt. Zu der neuen Musik, die in den Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft bis Anfang der 50er Jahre aufgeführt wurde, gehörten Werke von Mendelssohn: die Erste Symphonie (1847), die Oratorien „Paulus“ (1839) und „Elias“ (1848) sowie die Musik zur Tragödie „Athalia“ von Racine (1851). 1847 wurde die von Berlioz orchestrierte und von ihm dirigierte „Aufforderung zum Tanz“ von Weber aufgeführt. Im Jahr 1847 erklang Webers „Aufforderung zum Tanz“ in der Orchestrierung von Berlioz und unter seiner Leitung. Im Jahr 1840 wurde das Oratorium des polnischen Komponisten und Lehrers von Chopin, J. Elsner, „Triumph des Evangeliums“, in einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft aufgeführt, und im Jahr 1842 das „historische Oratorium“ von I. Fuchs „Peter der Große“.

Das Repertoire der Philharmonischen Konzerte wurde nach und nach mit russischer Musik bereichert. In den 40er Jahren nahm beispielsweise der junge Anton Rubinstein aktiv an den Konzerten der Gesellschaft teil: 1843 führte er ein Konzert seines Lehrers A. I.

И. Виллуана; в 1849 году играл с оркестром собственный фортепианный концерт ре минор. Но самым знаменательным концертом Филармонического общества явился концерт 2 апреля 1852 года, в котором наряду с 7-й симфонией Бетховена прозвучали сочинения Глинки: «Камаринская», «Ночь в Мадриде», ария из «Руслана и Людмилы» и два романса, которые пела М. В. Шиловская. Симфонические увертюры Глинки имели огромный успех у публики, и «Камаринская» была повторена на «бис».

Указанные примеры свидетельствуют о том переломе, который наметился в музыкальной жизни России на рубеже 40—50-х годов. Постепенно определялась и новая идейная направленность музыкальной культуры, связанная с общей демократической тенденцией русского искусства этого времени. Концертные залы пополнились новым контингентом слушателей, представителей разночинной интеллигенции, предъявляющих свои требования к репертуару.

Меняется и характер деятельности знаменитых русских меценатов — Мих. Ю. Виельгорского, А. Ф. Львова и других образованных дилетантов, в салонах которых продолжались концерты для избранного круга. Так, по инициативе Виельгорского возникли новые формы концертной практики, которые начинали свою жизнь в конце 40-х — начале 50-х годов: университетские концерты, Петербургское симфоническое общество. Последнее просуществовало всего несколько сезонов, но сыграло свою определенную роль⁵⁴, ибо на его основе возникло в 1859 году Русское музыкальное общество в Петербурге.

⁵⁴ Первый концерт Симфонического общества состоялся 1 ноября 1847

Villoing auf; 1849 spielte er mit dem Orchester sein eigenes Klavierkonzert in d-Moll. Das bedeutendste Konzert der Philharmonischen Gesellschaft war jedoch das Konzert vom 2. April 1852, in dem neben Beethovens 7. Sinfonie auch Glinkas Werke aufgeführt wurden: „Kamarinskaja“, „Nacht in Madrid“, eine Arie aus „Ruslan und Ljudmila“ und zwei von M. W. Schilowskaja gesungene Romanzen. Glinkas symphonische Ouvertüren waren ein großer Erfolg beim Publikum, und „Kamarinskaja“ wurde als „da capo“ wiederholt.

Diese Beispiele zeugen von der Wende, die sich im Musikleben Russlands an der Wende der 40-50er Jahre abzeichnete. Allmählich wurde auch eine neue ideologische Ausrichtung der Musikkultur definiert, die mit der allgemeinen demokratischen Tendenz der russischen Kunst jener Zeit zusammenhing. Die Konzertsäle wurden durch eine neue Zuhörerschaft, Vertreter der gemischten Intelligenz, bereichert, die ihre eigenen Ansprüche an das Repertoire stellten.

Auch die Art der Aktivitäten der berühmten russischen Kunstmäzene - Mich. J. Wielgorski, A. F. Lwow und andere gebildete Dilettanten, in deren Salons Konzerte für einen erlesenen Kreis stattfanden. So entstanden auf Wielgorskis Initiative hin neue Formen der Konzertpraxis, die in den späten 40er - frühen 50er Jahren ihren Anfang nahmen: Universitätskonzerte und die St. Petersburger Symphoniegesellschaft. Letztere existierte nur wenige Saisons, spielte aber eine gewisse Rolle⁵⁴, denn auf ihrer Grundlage entstand 1859 die Russische Musikgesellschaft in St. Petersburg.

⁵⁴ Das erste Konzert der Symphonischen Gesellschaft fand am 1.

года. В течение сезона (до середины февраля 1848 года) даны были 15 концертов, репертуар которых отличался большим разнообразием. Здесь звучали симфонии и увертюры Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Мегюля, Шпора, Гаде и других западноевропейских композиторов.

Одной из форм проявления общей тенденции демократизации искусства явились университетские концерты, происходившие в зале Петербургского университета и организованные силами студентов, обучавшихся музыке. Студенческим оркестром руководил известный петербургский музыкант, виолончелист и дирижер Карл Шуберт. Первые студенческие концерты относятся еще к 1842 году (в них приняли участие студенты и любители музыки). Но регулярная деятельность этой организации началась лишь пять лет спустя, в 1847 году, причем концерты приобрели публичный, общедоступный характер. А в следующем сезоне в университетском зале был объявлен ежегодный абонемент на 10 симфонических концертов («Музыкальные упражнения студентов С.-Петербургского университета»). Сравнительно недорогая плата (5 рублей в год) сделала эти концерты доступными для широкого круга любителей музыки из среды разночинцев. Программа концертов неизменно включала симфонии и увертюры, чередующиеся с сольными и ансамблевыми номерами. Среди студентов оказалось немало талантливых исполнителей. Из них особенно выделялись пианисты М. Н. Щуплепников, М. А. Садольская и Зеланд, скрипач Н. А. Мейнгардт. Садольская — ученица Гензельта — обладала «красивым туше, полным и звучным форте», не говоря о

November 1847 statt. Während der Saison (bis Mitte Februar 1848) wurden 15 Konzerte gegeben, deren Repertoire sehr vielfältig war. Es wurden Symphonien und Ouvertüren von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Méhul, Spohr, Gade und anderen westeuropäischen Komponisten aufgeführt.

Eine Form der Manifestation des allgemeinen Trends zur Demokratisierung der Kunst waren Universitätskonzerte, die in der Aula der St. Petersburger Universität stattfanden und von Musikstudenten organisiert wurden. Das Studentenorchester wurde von dem berühmten St. Petersburger Musiker, Cellisten und Dirigenten Carl Schubert geleitet. Die ersten Studentenkonzerte gehen auf das Jahr 1842 zurück (Studenten und Musikliebhaber nahmen an ihnen teil). Aber erst fünf Jahre später, im Jahr 1847, begann die regelmäßige Tätigkeit dieser Organisation, und die Konzerte wurden öffentlich und allgemein zugänglich. Und in der folgenden Saison wurde ein Jahresabonnement für 10 Sinfoniekonzerte („Musikalische Übungen der Studenten der St. Petersburger Universität“) in der Universitätsaula angekündigt. Eine vergleichsweise günstige Gebühr (5 Rubel pro Jahr) machte diese Konzerte einem breiten Kreis von Musikliebhabern aus den Reihen des Bürgertums zugänglich. Auf dem Konzertprogramm standen stets Sinfonien und Ouvertüren, die sich mit Solo- und Ensemblestücken abwechselten. Unter den Studenten gab es viele talentierte Interpreten. Die Pianisten M. N. Schtschulepnikow, M. A. Sadolskaja und Seland sowie der Geiger N. A. Meingardt waren unter ihnen besonders bemerkenswert. Sadolskaja - eine Schülerin von Henselt - besaß „einen schönen Anschlag, ein volles und klangvolles Forte“, ganz zu schweigen von einer brillanten Technik.

блестящей технике. Щуплепников также был блестящим пианистом. О нем писали, что он «с необыкновенной беглостью и чистотой соединяет истинное глубокое чувство» (см.: 9, 42—43). Эти солисты нередко выступали и в ансамблях. Так, например, в концерте 4 апреля 1842 года Садольская вместе с виолончелистом Кологривовым исполнила Концертные вариации для фортепиано и виолончели Мендельсона.

Энтузиазм студенческого оркестра был настолько велик, что, несмотря на известные недостатки исполнения, концерты усердно посещались публикой и зал никогда не пустовал. А. Рубинштейн, сам принимавший деятельное участие в университетских концертах, писал: «Это было единственное место, где можно было слышать симфоническую музыку. <...> Места пустого не было в актовой зале университета. <...> Публика валила! Только давай! И верите ли, дело шло как-то само собой, шло как по маслу: уж очень много любви и усердия клали участники в эти симфонические концерты» (228, 78). Разнообразным был и репертуар: в стенах университета звучали симфонии и увертюры Бетховена, музыка Мендельсона, произведения Глинки — увертюра к опере «Руслан и Людмила», музыка к драме Н. Кукольника «Князь Холмский», увертюра «Ночь в Мадриде». В одном из концертов 1850 года Антон Рубинштейн дирижировал своей Первой симфонией и увертюрой к опере «Дмитрий Донской». Так постепенно серьезная симфоническая музыка выходила на широкую концертную эстраду⁵⁵.

⁵⁵ С 1850 года начались музыкальные собрания с благотворительной целью и в Московском университете. Первый концерт состоялся 25

Auch Schtschulepnikow war ein brillanter Pianist. Über ihn wurde geschrieben, dass er „wahres tiefes Gefühl mit außerordentlicher Geläufigkeit und Reinheit verbindet“ (siehe: 9, 42-43). Diese Solisten traten oft auch in Ensembles auf. So spielte Sadolskaja in einem Konzert am 4. April 1842 Mendelssohns Konzertvariationen für Klavier und Cello zusammen mit dem Cellisten Kologriwow.

Der Enthusiasmus des Studentenorchesters war so groß, dass die Konzerte trotz der bekannten Unzulänglichkeiten der Aufführung vom Publikum eifrig besucht wurden und der Saal nie leer war. A. Rubinstein, der selbst aktiv an den Universitätskonzerten teilnahm, schrieb: „Es war der einzige Ort, an dem man symphonische Musik hören konnte. <...> Der Platz war nicht leer in der Aula der Universität. <...> Das Publikum strömte herbei! Und wie! Und glauben Sie mir, die Sache ging irgendwie von selbst, es ging wie Butter: die Beteiligten steckten viel Liebe und Fleiß in diese Sinfoniekonzerte“ (228, 78). Auch das Repertoire war vielfältig: Sinfonien und Ouvertüren von Beethoven, Musik von Mendelssohn, Werke von Glinka - die Ouvertüre zur Oper „Ruslan und Ljudmila“, Musik zu Nikolai Kukolniks Drama „Fürst Cholmski“, die Ouvertüre zu „Eine Nacht in Madrid“. In einem der Konzerte von 1850 dirigierte Anton Rubinstein seine Erste Symphonie und die Ouvertüre zur Oper „Dmitri Donskoi“. Auf diese Weise hielt die ernste symphonische Musik allmählich Einzug auf der großen Konzertbühne⁵⁵.

⁵⁵ Seit 1850 fanden an der Moskauer Universität auch musikalische Veranstaltungen mit karitativem Zweck statt. Das erste Konzert fand am 25.

февраля 1850 года. Оркестром руководил И. И. Иоганнис, а в числе солистов выступили студенты-пианисты В. А. Радзивилл, И. Ф. Фоглер, С. А. Марков, скрипач К. П. Иогель, а также Николай Рубинштейн, на долю которого выпал особенно большой успех, Оркестр также был составлен из студентов университета (см. об этом: 165, 99—108).

Важная пропагандистская роль принадлежала и концертам, устраиваемым в зале Придворной певческой капеллы под управлением директора капеллы А. Ф. Львова. Эти хоровые и инструментальные концерты регулярно функционировали с 1850 года. А. Н. Серов правильно определил их культурно-просветительскую задачу: «знакомить публику с первоклассными музыкальными произведениями... в возможно лучшем исполнении» (242, 54). Оркестром, составленным из лучших петербургских музыкантов, дирижировал Л. Маурер, а хором управлял сам А. Ф. Львов. Ежегодно устраивалось по три таких концерта. В первом концертном сезоне (1850) были исполнены Четвертая и Седьмая симфонии, Фантазия для фортепиано, хора и оркестра Бетховена, хоры из оратории Генделя «Иуда Маккавей», музыка к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, увертюра Вебера к опере «Эврианта», хор жрецов из «Волшебной флейты» Моцарта, финал оратории Гайдна «Сотворение мира». В концертах капеллы началось знакомство слушателей и со старинной хоровой музыкой доклассического периода; так, во втором концерте этого сезона прозвучал Гимн для хора а cappella Аркадельта, а в следующем году — хор итальянского композитора XVI века Нанини. В 1851 году исполнялась музыка Бетховена

Februar 1850 statt. Das Orchester wurde von I. I. Johannis geleitet, und zu den Solisten gehörten die studentischen Pianisten W. A. Radziwill, I. F. Vogler, S. A. Markow, der Geiger K. P. Jogel und der besonders erfolgreiche Nikolai Rubinstein. Das Orchester setzte sich ebenfalls aus Studenten der Universität zusammen (siehe dazu: 165, 99-108).

Eine wichtige propagandistische Rolle spielten auch die Konzerte, die im Saal der Hofsängerkapelle unter der Leitung des Kapellmeisters A. F. Lwow veranstaltet wurden. Diese Chor- und Instrumentalkonzerte fanden ab 1850 regelmäßig statt. A. N. Serow hat ihre kulturelle und pädagogische Aufgabe richtig definiert: „das Publikum mit erstklassigen musikalischen Werken vertraut zu machen... in der bestmöglichen Ausführung“ (242, 54). Das Orchester, das sich aus den besten St. Petersburger Musikern zusammensetzte, stand unter der Leitung von L. Maurer, und der Chor wurde von A. F. Lwow selbst geleitet. Jährlich wurden drei solcher Konzerte veranstaltet. In der ersten Konzertsaison (1850) wurden die Vierte und die Siebte Symphonie, Beethovens Fantasie für Klavier, Chor und Orchester, Chöre aus Händels Oratorium „Judas Maccabaeus“, die Musik zu Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“ von Mendelssohn, Webers Ouvertüre zur Oper „Euryanthe“, der Chor der Priester aus Mozarts „Zauberflöte“ und das Finale aus Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ aufgeführt. Die Konzerte der Kapelle begannen auch, das Publikum mit alter Chormusik der Vorklassik vertraut zu machen; so erklang im zweiten Konzert der Saison die Hymne für A-cappella-Chor von Arcadelt und im Jahr darauf der Chor des italienischen Komponisten Nanini aus dem 16. Jahrhundert. 1851 wurde Musik von Beethoven (die Zweite, Fünfte und

(Вторая, Пятая и Восьмая симфонии, увертюры «Кориолан» и «Леонора», марш из «Афинских развалин»), Моцарта (увертюра к «Волшебной флейте», хор «Ave verum»), Керубини (увертюра из оперы «Водовоз»), Мендельсона (увертюра «Гебриды», хоры из «Аталии»). Отмечая высокое качество музыкального исполнения, А. Н. Серов назвал эти концерты «истинным торжеством для всех, кому дорого музыкальное искусство» (242, 54). Критик обратил внимание и на возросший слушательский интерес к серьезной музыке: «Все это... исполняется при строгом, ничем не нарушаемом молчании публики», — писал он (242, 55).

О более высоких требованиях к исполнительскому искусству свидетельствует и та критика, которая все чаще высказывалась в адрес артистов на страницах русской печати. Так, ценителей искусства не могла полностью удовлетворить игра даже таких известных и высокопрофессиональных артистов, как скрипач Г. Эрнст или пианист Ю. Шульгоф. Все чаще раздавались голоса в защиту отечественных кадров. Деятельность русских исполнителей все еще оставалась в тени, хотя среди них было немало поистине одаренных, талантливых музыкантов. Выходцы из «вольнотпущенных крепостных», они в значительной мере пополняли столичные оркестры. В московском оркестре играли скрипачи А. П. Поляков, А. М. Амагов, А. М. Щепин, Н. Я. Афанасьев и другие. В петербургском оркестре служили виолончелисты И. О. Лобков, И. К. Подобедов, Н. Н. Лядов, А. Я. Афанасьев. Многие из них концертировали публично, удивляя слушателей своим высоким мастерством. Неоднократно приглашались они и для участия в знаменитых квартетных вечерах

Achte Symphonie, die Ouvertüren „Coriolan“ und „Leonore“ sowie der Marsch aus „Die Ruinen von Athen“), Mozart (die Ouvertüre zur „Zauberflöte“ und der Chor „Ave verum“), Cherubini (die Ouvertüre aus der Oper „Der Wasserträger“) und Mendelssohn (die Ouvertüre „Die Hebriden“ und die Chöre aus „Athalia“) aufgeführt. Unter Hinweis auf die hohe Qualität der musikalischen Darbietung bezeichnete A. N. Serow diese Konzerte als „einen wahren Triumph für alle, denen die Kunst der Musik am Herzen liegt“ (242, 54). Der Kritiker wies auch auf das gestiegene Interesse der Zuhörer an ernster Musik hin: „All dies ... wird in der strengen, ungebrochenen Stille des Publikums aufgeführt“, schrieb er (242, 55).

Die höheren Anforderungen an die darstellenden Künste zeigen sich auch in der Kritik, die in der russischen Presse zunehmend an den Künstlern geübt wurde. So konnten Kunstkenner mit den Leistungen selbst so bekannter und hochprofessioneller Künstler wie des Geigers G. Ernst oder des Pianisten J. Schulhoff nicht ganz zufrieden sein. Immer häufiger wurden Stimmen laut, die das einheimische Personal verteidigten. Die Tätigkeit russischer Künstler blieb weiterhin im Verborgenen, obwohl es unter ihnen viele wirklich begabte Musiker gab. Sie stammten aus „befreiten Leibeigenen“ und füllten weitgehend die Orchester der Hauptstadt. Die Geiger A. P. Poljakow, A. M. Amatow, A. M. Schtschin, N. J. Afanasjew und andere spielten im Moskauer Orchester. Die Cellisten I. O. Lobkow, I. K. Podobedow, N. N. Ljadow und A. J. Afanasjew waren im St. Petersburger Orchester tätig. Viele von ihnen gaben öffentliche Konzerte und überraschten die Zuhörer mit ihrem hohen Können. Sie wurden wiederholt eingeladen, an den berühmten Quartettabenden von Wielgorski, Lwow und Goebel teilzunehmen. Der Geiger und Bratschist A. M. Amatow zum Beispiel war regelmäßiges Mitglied des

Виельгорского, Львова, Гебеля. Так, например, постоянным членом квартета московского музыканта Гебеля был скрипач и альтист А. М. Амагов, игравший порой и в квартете Львова ⁵⁶.

⁵⁶ О деятельности русских скрипачей подробно см.: 308, 177—192; 230—235, 242-266.

Некоторые из русских музыкантов давали концерты за границей и имели большой успех; в Париже в течение пяти лет выступал А. М. Щепин, в Германии и Австрии — Н. Д. Дмитриев-Свечин. Все острее вставала проблема профессиональной подготовки русских музыкантов. Показательно в этом плане выступление музыкального обозревателя на страницах журнала «Пантеон». Восторгаясь игрой русского скрипача Н. Я. Афанасьева, он видит в нем «гораздо больше самобытной силы и гениальности, чем у Венявского»; от Венявского он отстал лишь потому, что «не получил должного направления, не имел хорошей школы»: «Душа артиста так и рвется в инструмент, но ее пыл не ограничен никакими условиями вкуса и художественного утончения. Когда хорошая школа ознакомит его с законами изящества, все излишества, невозддержанный пыл исчезнут и дадут в игре его место глубокому чувству, грациозному выражению и обаятельную силу смычку, и теперь уже поразительно верному и смелому» ⁵⁷.

⁵⁷ «Пантеон», 1851, кн. 3, с. 6.

Период 40-х годов ознаменовался началом активной концертной деятельности Антона Рубинштейна. В 1839 году в Москве состоялось первое публичное выступление талантливого 10-летнего мальчика,

Quartetts des Moskauer Musikers Goebel und spielte manchmal im Lwow-Quartett ⁵⁶.

⁵⁶ Zu den Aktivitäten der russischen Geiger im Einzelnen siehe: 308, 177-192; 230-235, 242-266.

Einige der russischen Musiker konzertierten im Ausland und hatten großen Erfolg; in Paris trat fünf Jahre lang A. M. Schtschepin auf, in Deutschland und Österreich - N. D. Dmitrijew-Swechin. Das Problem der Berufsausbildung der russischen Musiker wurde immer akuter. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die Rede eines Musikkolumnisten auf den Seiten der Zeitschrift „Pantheon“. Er bewundert das Spiel des russischen Geigers N. J. Afanasjew und sieht in ihm „viel mehr ursprüngliche Kraft und Genialität als in Wieniawski“; er sei nur deshalb hinter Wieniawski zurückgeblieben, weil „er nicht richtig angeleitet wurde, keine gute Schule hatte“: „Die Künstlerseele ist begierig, das Instrument zu betreten, aber ihr Eifer ist durch keine Bedingungen des Geschmacks und der künstlerischen Raffinesse beschränkt. Wenn eine gute Schule ihn mit den Gesetzen der Eleganz vertraut macht, werden alle Exzesse und unbändiger Eifer verschwinden und sein Spiel einem tiefen Gefühl, einem anmutigen Ausdruck und einer charmanten Kraft des Bogens Platz machen, und jetzt schon auffallend treu und kühn sein“ ⁵⁷.

⁵⁷ „Pantheon“, 1851, Buch 3, S. 6.

In den 40er Jahren begann die rege Konzerttätigkeit Anton Rubinsteins. 1839 gab der talentierte 10-jährige Junge, ein Schüler des berühmten Moskauer Musikers A. I. Villoing, seinen ersten öffentlichen Auftritt in Moskau.

ученика известного московского музыканта А. И. Виллуана. Уже тогда Рубинштейн поразил слушателей не только своей блестящей техникой, но и удивительным проникновением в замысел композитора, в содержание исполняемых сочинений⁵⁸.

⁵⁸ Программа первого концерта А. Рубинштейна состояла из следующих сочинений: Allegro из ля-минорного концерта Гуммеля, пьесы Фильда и Гензельта, Andante и Фантазия на темы из оперы Россини «Моисей» Тальберга и Большой хроматический галоп Листа.

Рецензент московского журнала «Галатеея» писал: «В нем таится столько музыкального дарования, что усовершенствование и полное развитие этого таланта может со временем доставить молодому артисту почетное место в ряду европейских музыкальных знаменитостей»⁵⁹.

⁵⁹ «Галатеея», 1839, № 29, с. 206.

После заграничного путешествия А. Рубинштейн играл в Петербурге в 1843 и 1844 годах. Эти концерты отличались разнообразной программой, включавшей сочинения Генделя, Мендельсона, Листа, Шуберта — Листа и собственные произведения артиста. Манера игры юного музыканта в то время напоминала манеру Листа, которого он слышал в 1841 году и которому, по собственным словам, подражал.

Следующий период концертной деятельности Рубинштейна в Петербурге приходится на 1848—1854 годы — период творческого расцвета музыканта. Программы его концертов тех лет пополняются сочинениями Шопена, Бетховена, Листа и новыми пьесами Мендельсона. Все больше играет он и собственные сочинения: концерты,

Schon damals verblüffte Rubinstein die Zuhörer nicht nur mit seiner brillanten Technik, sondern auch mit seiner erstaunlichen Einsicht in die Intentionen des Komponisten und den Inhalt der von ihm aufgeführten Werke⁵⁸.

⁵⁸ Das Programm von Rubinsteins erstem Konzert bestand aus folgenden Werken: Allegro aus Hummels Konzert in a-Moll, Stücke von Field und Henselt, Andante und Fantasia über Themen aus Rossinis Oper "Moses" von Thalberg und Liszts Großer chromatischer Galopp.

Ein Rezensent der Moskauer Zeitschrift „Galatea“ schrieb: „In ihm schlummert so viel musikalisches Talent, dass die Vervollkommnung und volle Entfaltung dieses Talents dem jungen Künstler mit der Zeit einen ehrenvollen Platz unter den europäischen musikalischen Berühmtheiten verschaffen kann“⁵⁹.

⁵⁹ „Galatea“, 1839, Nr. 29, S. 206.

Nach Reisen ins Ausland trat Rubinstein 1843 und 1844 in St. Petersburg auf. Diese Konzerte boten ein abwechslungsreiches Programm mit Werken von Händel, Mendelssohn, Liszt, Schubert-Liszt und eigenen Kompositionen. Die Spielweise des jungen Musikers ähnelte zu dieser Zeit der von Liszt, den er 1841 gehört hatte und den er nach eigenen Worten imitierte.

Die nächste Periode von Rubinsteins Konzerttätigkeit in St. Petersburg fiel in die Jahre 1848 - 1854, eine Zeit der kreativen Blüte für den Musiker. Die Programme seiner Konzerte in diesen Jahren waren mit Werken von Chopin, Beethoven, Liszt und neuen Stücken von Mendelssohn gefüllt. Zunehmend spielte er auch seine eigenen Kompositionen: Konzerte, Fantasien über russische Volkslieder, Melodien op.

фантазии на русские народные песни, Мелодии ор. 3, Мазурку и Краковяк ор. 5, Баркаролу, Ноктюрн, Вальс, Каприс и другие. Много выступал Рубинштейн и как дирижер, и как ансамблист (так, например, в 1850 и 1851 годах он дирижировал своими Первой и Второй симфониями). Существенно изменился и самый характер его пианизма в сторону строгости и серьезности интерпретации, глубокой правдивости и драматической силы. Музыка, по его собственным словам, являлась для него «отголоском времени, исторических событий, состояния общественной культуры...» (229, 112). И в этом смысле исполнительское искусство Антона Рубинштейна основывалось на новых прогрессивных эстетических позициях, подчинивших себе все русское искусство в эпоху торжества реализма.

Широкая артистическая деятельность Антона Рубинштейна, рост концертных организаций, обогащение исполнительского репертуара служили ярким свидетельством назревающих больших перемен.

Одним из самых важных событий этой эпохи явился благотворительный концерт 15 марта 1850 года, организованный по инициативе Одоевского. Концерт этот, составленный исключительно из произведений русских авторов, был, по словам его организатора, «истинным музыкальным праздником». В программу входили произведения Глинки, Даргомыжского, Алябьева, А. Г. Рубинштейна и других композиторов. С блистательным успехом были впервые исполнены увертюры Глинки. Выделяя этот концерт как самое значительное событие в музыкальной жизни того времени, Одоевский писал: «Успех русских концертов есть залог успехов всей русской музыки, которая рано

3, Mazurka und Krakowiak op. 5, Barcarole, Nocturne, Walzer, Caprice und andere. Rubinstein trat sowohl als Dirigent als auch als Begleiter auf (z. B. dirigierte er 1850 und 1851 seine Erste und Zweite Sinfonie). Der Charakter seines Klavierspiels veränderte sich deutlich in Richtung Strenge und Ernsthaftigkeit der Interpretation, tiefe Wahrhaftigkeit und dramatische Kraft. Die Musik war für ihn, wie er selbst sagte, „ein Echo der Zeit, der historischen Ereignisse, des Zustands der öffentlichen Kultur...“ (229, 112). In diesem Sinne basierte Anton Rubinsteins darstellende Kunst auf den neuen fortschrittlichen ästhetischen Positionen, die der gesamten russischen Kunst im Zeitalter des Triumphs des Realismus untergeordnet waren.

Anton Rubinsteins weitreichende künstlerische Tätigkeit, das Wachstum der Konzertorganisationen und die Bereicherung des Aufführungsrepertoires waren ein anschauliches Zeugnis der sich abzeichnenden großen Veränderungen.

Eines der wichtigsten Ereignisse dieser Zeit war ein Wohltätigkeitskonzert am 15. März 1850, das auf Odjewskis Initiative hin organisiert wurde. Dieses Konzert, das ausschließlich aus Werken russischer Autoren bestand, war nach den Worten des Veranstalters „ein wahres musikalisches Fest“. Auf dem Programm standen Werke von Glinka, Dargomyschski, Aljabjew, Rubinstein und anderen Komponisten. Die Ouvertüren von Glinka wurden zum ersten Mal mit großem Erfolg aufgeführt. Odjewski bezeichnete dieses Konzert als das bedeutendste Ereignis im Musikleben seiner Zeit und schrieb: „Der Erfolg der russischen Konzerte ist die Garantie für den Erfolg der gesamten russischen Musik, die früher oder später den ersten Platz in der Geschichte der

или поздно должна занять первое место в истории европейского искусства» (188, 229).

Пророческие слова Одоевского сбылись. В истории русского музыкального исполнительства эпоха 50-х годов явилась прологом к тому мощному развороту национальных творческих сил, каким ознаменовался следующий, «шестидесятнический» этап русского искусства.

6.

Значительно активизируется во второй четверти века музыкальная жизнь и в русской провинции, чему во многом способствовал экономический и культурный рост городов. Этот период можно назвать переходным: еще сохранялись отголоски старой, приусадебной художественной культуры; еще функционировали крепостные оркестры и хоры, нередко составлявшие основу театральных музыкальных коллективов в различных городах России. Но уже все больше утверждались те новые формы музыкальной жизни, которые процветали в столицах. Синтез старого и нового, трансплантация отдельных форм поместного музыкального быта на городскую почву составляли своеобразие концертной жизни губернских центров. Возникновение городских театров, в которых ставились не только драматические, но и оперные спектакли, содействовало воспитанию местных профессионально-музыкальных кадров. Музыканты-Исполнители, театральные певцы и инструменталисты в значительной мере стимулировали развитие концертной практики в российских городах. Немалую роль в этом отношении играли также местные

europäischen Kunst einnehmen muss“ (188, 229).

Odojewskis prophetische Worte wurden wahr. In der Geschichte der russischen Musikaufführung war die Ära der 50er Jahre ein Prolog für die kraftvolle Umkehrung der nationalen schöpferischen Kräfte, die die nächste, die „sechziger“ Phase der russischen Kunst kennzeichnete.

6.

Im zweiten Viertel des Jahrhunderts wurde auch das Musikleben in den russischen Provinzen wesentlich aktiver, was vor allem auf das wirtschaftliche und kulturelle Wachstum der Städte zurückzuführen war. Diese Periode kann als Übergangsphase bezeichnet werden: es gab noch Anklänge an die alte, bäuerliche Kunstkultur; Leibeigenenorchester und -chöre waren noch aktiv und bildeten oft die Grundlage für Theater- und Musikgruppen in verschiedenen russischen Städten. Doch schon setzten sich die neuen Formen des Musiklebens, die in den Hauptstädten blühten, mehr und mehr durch. Die Synthese von Altem und Neuem, die Verpflanzung bestimmter Formen des lokalen Musiklebens auf städtischen Boden, machte die Besonderheit des Konzertlebens in den Provinzzentren aus. Die Entstehung von Stadttheatern, in denen nicht nur Schauspiel-, sondern auch Opernaufführungen stattfanden, trug zur Ausbildung von Berufsmusikern bei. Ausübende Musiker, Theatersänger und Instrumentalisten haben die Entwicklung der Konzertpraxis in den russischen Städten stark gefördert. Auch lokale Musikliebhaber und Organisatoren von Wohltätigkeitskonzerten spielten in dieser Hinsicht eine wichtige Rolle.

любители музыки, организаторы благотворительных концертов.

Росту концертной жизни в провинции помогала и местная пресса. Если в начале века можно назвать лишь несколько городов, имевших свои газеты, то к середине столетия число их заметно увеличивается. Свои печатные издания имеют почти все губернские города России. Все большее количество сведений о музыкальной жизни различных русских городов попадает и в столичную прессу. Информация становится более полной и позволяет судить о тех процессах, которые происходят в русском искусстве в целом.

Как и в столицах, в концертной жизни провинции намечаются определенные линии: любительское музицирование, концерты местных музыкантов-профессионалов и выступления столичных и зарубежных артистов, совершавших турне по городам России.

В период становления концертной практики в провинциальных городах большое значение имели любительские концерты. Такие концерты с благотворительной целью устраивались буквально во всех губернских городах: Астрахани и Казани, Орле и Тобольске, Киеве и Иркутске, Харькове и Оренбурге, Курске и Одессе, Туле и Пензе, Владимире и Симферополе. Программы их отличались серьезностью, указывая на возросшие вкусы публики, фактически мало отстающей от столичной. Здесь звучала музыка Моцарта и Гайдна, Вебера и Россини, Керубини и Обера, а местные «аматёры» демонстрировали поистине профессиональную виртуозность, разыгрывая концерты, фантазии и вариации Герца и Фильда, Черни и Мошелеса, Берио и Роде... Среди любителей музыки губернских городов встречались

Die Lokalpresse trug auch zum Wachstum des Konzertlebens in den Provinzen bei. Gab es zu Beginn des Jahrhunderts nur in wenigen Städten eigene Zeitungen, so stieg ihre Zahl bis zur Mitte des Jahrhunderts erheblich an. Fast alle Provinzstädte Russlands haben ihre eigenen gedruckten Ausgaben. Immer mehr Informationen über das Musikleben der verschiedenen russischen Städte gelangen in die Hauptstadt- und Provinzpresse. Die Informationen werden vollständiger und erlauben es uns, die Prozesse zu beurteilen, die in der russischen Kunst insgesamt ablaufen.

Wie in den Hauptstädten hat auch das Konzertleben in der Provinz eine bestimmte Ausrichtung: Amateurmusik, Konzerte lokaler Musiker und Profis sowie Auftritte von Künstlern aus der Hauptstadt und aus dem Ausland, die durch russische Städte touren.

Amateurkonzerte waren in den Provinzstädten in der Zeit der Entwicklung der Konzertpraxis von großer Bedeutung. Solche Konzerte für wohltätige Zwecke wurden buchstäblich in allen Provinzstädten veranstaltet: Astrachan und Kasan, Orel und Tobolsk, Kiew und Irkutsk, Charkow und Orenburg, Kursk und Odessa, Tula und Pensa, Wladimir und Simferopol. Ihre Programme zeichneten sich durch ihre Ernsthaftigkeit aus, was auf den gestiegenen Geschmack des Publikums hinwies, der in der Tat hinter dem der Hauptstadt zurückblieb. Musik von Mozart und Haydn, Weber und Rossini, Cherubini und Auber, und lokale „Amateure“ bewiesen wahrhaft professionelle Virtuosität, indem sie Konzerte, Fantasien und Variationen von Herz und Field, Czerny und Moscheles, Berio und Rohde spielten.... Unter den Musikliebhabern der Provinzstädte befanden sich auch Schüler berühmter Musiker aus der

воспитанники известных столичных музыкантов. Так, учениками знаменитого Фильда были М. С. Дурново — пианистка из Тулы, воронежский музыкант Мусков, Н. А. Маркевич из Чернигова — известный историк, друг Глинки, А. А. Рахманинов (дед С. В. Рахманинова), постоянно выступавший в благотворительных концертах в Тамбове и соседних городах. Музыкальностью отличались целые семьи. Среди них были Кологривовы и Дурново в Туле, Билибины в Калуге, Погожевы в Костроме. В каждом губернском городе находились свои виртуозы из числа дилетантов. Особенно выделялись пианистки Ф. А. Александровская и Л. Н. Шпаковская, скрипач Н. А. Добровольский, певицы Е. С. Киреева и княгиня Е. И. Багратион из Астрахани; в Курске блистали своим искусством игры на фортепиано Е. Ф. Полторацкая и Е. В. Перовская (она была и арфисткой), с успехом выступали скрипачи А. М. Дурново и Сердюков; постоянно появлялись на концертной эстраде пианистка Литвинова (дочь генерала Кологривова) в Воронеже, пианист Родзянко в Одессе (его сравнивали с Тальбергом и Листом), скрипач Бахметев в Саратове и другие.

Известия о любительских концертах в городах Средней России все чаще появлялись в печати начиная с 30-х годов (таковы, например, концерты, организованные в Курске Обществом благородных особ)⁶⁰.

⁶⁰ О концерте Общества, состоявшемся 22 февраля 1833 года, см.: «Дамский журнал», 1833, № 21, с. 123—127.

Достаточно интересный концерт любителей состоялся в Екатеринбурге в 1832 году. Здесь прозвучали увертюра к «Волшебной флейте» и симфония Моцарта,

Гроßstadt. So waren die Schüler des berühmten Field M. S. Durnowo, ein Pianist aus Tula, der Woronescher Musiker Muskow, N. A. Markewitsch aus Tschernigow, ein bekannter Historiker und Freund von Glinka, A. A. Rachmaninow (Großvater von S. W. Rachmaninow), der ständig in Wohltätigkeitskonzerten in Tambow und den Nachbarstädten auftrat. Ganze Familien zeichneten sich durch ihre Musikalität aus. Zu ihnen gehörten die Kologriwows und Durnowos in Tula, die Bilibins in Kaluga und die Pogoschews in Kostroma. In jeder Provinzstadt gab es Virtuosen unter den Dilettanten. Die Pianisten F. A. Alexandrowskaja und L. N. Schpakowskaja, der Geiger N. A. Dobrowolski, die Sängerinnen J. S. Kirejewa und Fürstin J. I. Bagration aus Astrachan zeichneten sich besonders aus; in Kursk glänzten J. F. Poltoratskaja und J. W. Perowskaja mit ihrer Kunst des Klavierspiels. W. Perowskaja (sie war auch Harfenistin), die Geiger A. M. Durnowo und Serdjukow traten mit Erfolg auf; die Pianistin Litwinowa (Tochter des Generals Kologriwow) in Woronesch, der Pianist Rodsjanko in Odessa (er wurde mit Thalberg und Liszt verglichen), der Geiger Bachmetew in Saratow und andere traten ständig auf der Konzertbühne auf.

Nachrichten über Amateurkonzerte in den Städten Zentralrusslands erschienen ab den 30er Jahren immer häufiger in der Presse (z. B. Konzerte, die in Kursk von der Adelsgesellschaft organisiert wurden)⁶⁰.

⁶⁰ Zum Konzert der Gesellschaft, das am 22. Februar 1833 stattfand, siehe: „Damenzeitschrift“, 1833, Nr. 21, S. 123-127.

Ein recht interessantes Amateurkonzert fand 1832 in Jekaterinburg statt. Hier wurden die Ouvertüre zur „Zauberflöte“ und Mozarts Sinfonie mit gutem Geschmack und Können aufgeführt. Die

исполненные с хорошим вкусом и мастерством. В (концерте выступили местные виртуозы-пианистки, сестры Е. и К. Цинтль с сочинениями Гуммеля, Герца и Черни.

Уже с конца 20-х годов до нас доходят сведения о концертной жизни далекой Сибири. Показательно напечатанное «Московским телеграфом» «Письмо из Тобольска» — города, тесно связанного с деятельностью А. А. Алябьева. В обширной рецензии автор «Письма» подробно описывает благотворительный концерт, состоявшийся 22 января 1829 года в зале местной гимназии.

Корреспондента, видимо, поразили как внешнее оформление зала, так и многолюдность собрания. В концерте участвовал большой оркестр из 100 музыкантов Линейного Казачьего и Тобольского батальона; с большой и разнообразной программой выступили местные любители музыки. С успехом были исполнены увертюра Моцарта из «Дон-Жуана» и специально сочиненная для этого. концерта увертюра местного автора (Алябьева?), «чрезвычайно хорошо сыгранные». Затем прозвучали Рондо Моцарта, Вариации на тему «Ах, что ж ты, голубчик» Б. Ромберга, скрипичный концерт Роде, «Тирольские вариации» Маурера, концерт Фильда и ряд вокальных номеров, в том числе «Соловей» Алябьева. Исполнители оказались весьма подготовленными. Особенно выделились скрипач фон Криденер, виолончелист К. Г. Быховец-Самарский и пианистка Е. Н. Жуковская. Можно с уверенностью предположить, что оркестром дирижировал сам Алябьев, находившийся тогда в тобольской ссылке и организовавший симфонический оркестр «казачьей музыки». «Мне не верилось, что я в Тобольске, — писал автор „Письма“.

einheimischen Klaviervirtuosen, die Schwestern J. und K. Zintl, spielten Werke von Hummel, Herz und Czerny.

Bereits seit Ende der 20er Jahre haben wir Informationen über das Konzertleben im fernen Sibirien erhalten. Der „Brief aus Tobolsk“, den der „Moskauer Telegraph“ veröffentlichte, ist anschaulich - eine Stadt, die eng mit der Tätigkeit von A. A. Aljabjew verbunden ist. In einem ausführlichen Rückblick beschreibt der Autor des „Briefes“ detailliert ein Wohltätigkeitskonzert, das am 22. Januar 1829 in der Halle des örtlichen Gymnasiums stattfand. Der Korrespondent war offenbar sowohl von der äußeren Gestaltung des Saals als auch von der Fülle der Anwesenden beeindruckt. Ein großes Orchester mit 100 Musikern des Linien-Kosaken- und Tobolsker Bataillons nahm an dem Konzert teil; die Musikliebhaber aus der Umgebung führten ein umfangreiches und abwechslungsreiches Programm auf. Mozarts Ouvertüre aus „Don Giovanni“ und eine eigens für dieses Konzert komponierte Ouvertüre eines einheimischen Autors (Aljabjew?) wurden mit Erfolg aufgeführt, „sehr gut gespielt“. Es folgten Mozarts Rondo, B. Rombergs Variationen über das Thema „Ach, du Täubchen“, Rohdes Violinkonzert, Maurers „Tiroler Variationen“, Fields Konzert und eine Reihe von Gesangsnummern, darunter Aljabjews „Nachtigall“, die aufgeführt wurden. Die Interpreten erwiesen sich als sehr gut vorbereitet. Der Geiger von Kriedener, der Cellist K. G. Bychowez-Samarski und die Pianistin E. N. Schukowskaja ragten heraus. Man kann davon ausgehen, dass das Orchester von Aljabjew selbst dirigiert wurde, der sich damals im Exil in Tobolsk befand und ein Sinfonieorchester der „Kosakenmusik“ organisiert hatte. „Ich konnte nicht glauben, dass ich in Tobolsk war“, schrieb der Autor des

— Здесь также процветают таланты»⁶¹.

⁶¹ «Московский телеграф», 1829, № 20, с. 540—545.

Двумя годами раньше «Отечественные записки» напечатали «Письмо из Оренбурга», в котором рассказывалось о благотворительном концерте 8 февраля 1827 года. Здесь поразил своим прекрасным искусством скрипач и пианист В. Н. Верстовский — брат композитора. «Одаренный прекрасною способностью к музыке, В. Н. Верстовский очаровательною игрою своею как на скрипке, так и на фортепиано проникает до глубины сердца и возбуждает живительное ощущение», — писал корреспондент. Лестный отзыв дал он и о виолончелисте К. И. Агапьеве, исполнившем Три русские песни для виолончели с оркестром Б. Ромберга: «Редко можно встретить самих артистов, которые могли бы играть на виолончели и соло с таким совершенством, как К. И. Агапьев; его слушаешь всегда с особенным удовольствием, и когда он разыгрывает один самые труднейшие вариации»⁶².

⁶² «Отечественные записки», 1827, № 84, с. 154—155.

Достаточно ощутимый рост музыкальной жизни провинции становится еще более интенсивным в 40-х годах. В орбиту концертного исполнительства постепенно вовлекаются все новые города: Тула, Владимир, Пенза, Орел и многие другие. Во многом обновляется репертуар. Наряду с модными для того времени Обером, Берлио, Мейербером и Маурером начинают исполняться произведения Шопена, песни Шуберта. Постепенно в музыкальной жизни занимает

„Briefes“. - Auch hier blühen die Talente»⁶¹.

⁶¹ „Moskauer Telegraph“, 1829, Nr. 20, S. 540-545.

Zwei Jahre zuvor hatte „Notizen des Vaterlandes“ einen „Brief aus Orenburg“ veröffentlicht, der von einem Wohltätigkeitskonzert am 8. Februar 1827 berichtete. Hier beeindruckte der Geiger und Pianist W. N. Werstowski, der Bruder des Komponisten, mit seiner feinen Kunst. „Begabt mit einer wunderbaren Fähigkeit zur Musik, spielt W. N. Werstowski charmant seine sowohl auf der Geige als auch auf dem Klavier dringt in die Tiefen des Herzens und erregt ein lebensspendendes Gefühl“, - schrieb der Korrespondent. Auch über den Cellisten K. I. Agapjew, der Drei russische Lieder für Cello und Orchester von B. Romberg aufführte, schrieb er eine schmeichelhafte Rezension: „Es ist selten, dass man Künstler trifft, die das Cello und das Solo mit solcher Vollkommenheit spielen können wie K. I. Agapjew; man hört ihm immer mit besonderem Vergnügen zu, auch wenn er eine der schwierigsten Variationen spielt“⁶².

⁶² „Notizen des Vaterlandes“, 1827, Nr. 84, S. 154-155.

Das spürbare Wachstum des Musiklebens in der Provinz wird in den 40er Jahren noch intensiver. Die Konzerttätigkeit erstreckt sich allmählich auf alle neuen Städte: Tula, Wladimir, Pensa, Orel und viele andere. Das Repertoire wird weitgehend erneuert. Neben den damals angesagten Ober, Berio, Meyerbeer und Maurer werden nun auch Werke von Chopin und Lieder von Schubert aufgeführt. Die Werke der russischen Komponisten Glinka, Dargomyschski und ihrer Zeitgenossen

достойное место и творчество русских композиторов — Глинки, Даргомыжского и их современников.

В любительских концертах постоянно участвуют и профессиональные русские музыканты — нередко выходцы из крепостной среды. Примером могут служить выступления знаменитого крепостного оркестра А. А. Панчулидзева в Пензе, известного всей России. В конце 30-х годов им руководил скрипач И. И. Иоганнис, впоследствии дирижер московского Большого театра. В репертуар оркестра входили симфонии Гайдна и Моцарта, Бетховена и Мендельсона; в 1852 году оркестр исполнил «Камаринскую» Глинки (см.: 308, 158).

В Туле выступал оркестр Г. К. Сокольников, в Киеве — оркестр помещика Полтавской губернии Галагана. Этот последний в 1851 году дал пять концертов. «Полный и замечательный состав оркестра (не только исполнители, но и инструменты), прекрасный выбор капитальных пьес и чрезвычайная отчетливость исполнения характеризуют эти концерты», — отмечал корреспондент «Москвитянина»⁶³.

⁶³ «Москвитянин», 1851, № 8, кн. 2, с. 331.

По-прежнему процветал в провинции и такой традиционный вид исполнительства, как хоровое пение. Среди хоровых капелл выделялся воронежский хор певчих князя Ю. Н. Голицына, которым он сам дирижировал. В нем насчитывалось 40 человек. В одном из концертов хора 8 февраля 1851 года исполнялись три номера из Реквиема Моцарта, хоровые сочинения Россини, Гайдна, Калливоды. Концерт завершился произведениями

nehmen allmählich ihren rechtmäßigen Platz im Musikleben ein.

Professionelle russische Musiker, die oft aus dem Umfeld der Leibeigenen stammten, nahmen auch an Amateurkonzerten teil. Ein Beispiel dafür sind die Auftritte des berühmten Leibeigenenorchesters von A. A. Panschulidsew in Pensa, das in ganz Russland bekannt ist. In den späten 30er Jahren wurde es von dem Geiger I. I. Johannis geleitet, dem späteren Dirigenten des Moskauer Bolschoi-Theaters. Das Repertoire des Orchesters umfasste Sinfonien von Haydn und Mozart, Beethoven und Mendelssohn; 1852 führte das Orchester Glinkas „Kamarinskaja“ auf (siehe: 308, 158).

Das Orchester von G. K. Sokolnikow spielte in Tula, und das Orchester von Galagan, einem Gutsbesitzer aus der Provinz Poltawa, trat in Kiew auf. Letzteres gab im Jahr 1851 fünf Konzerte. „Die vollständige und bemerkenswerte Zusammensetzung des Orchesters (nicht nur die Musiker, sondern auch die Instrumente), die ausgezeichnete Auswahl an Hauptwerken und die außerordentliche Deutlichkeit der Darbietung kennzeichnen diese Konzerte“, so der Korrespondent der „Moskwitjanin“⁶³.

⁶³ „Moskwitjanin“, 1851, Nr. 8, Buch 2, S. 331.

Der traditionelle Chorgesang blühte in der Provinz noch immer. Der Woronescher Sängerkorchor des Fürsten J. N. Golizyn, den er selbst leitete, stach unter den Chören hervor. Er bestand aus 40 Personen. In einem Konzert des Chores am 8. Februar 1851 wurden drei Nummern aus Mozarts Requiem, Chorwerke von Rossini, Haydn und Kalliwoda aufgeführt. Das Konzert endete mit Werken von Bartnjanski. Die Zeitschrift „Moskwitjanin“ berichtete über die hohe Meisterschaft des Chores vor

Бортнянского. О высоком мастерстве хора особенно в русском репертуаре сообщал журнал «Москвитянин»: «Хор русских певчих, исполняя музыку Бортнянского, действовал дружнее и свободнее, чем передавая мысли итальянцев и немцев. С глубоким вниманием присутствовавшие прослушали „Достойную“. Весь казался одним инструментом, одним дыханием, которое то усиливалось, то ослабевало и замолкало едва внятным шепотом. В заключение вечера князь Голицын начал импровизировать с своим хором»⁶⁴.

⁶⁴ «Москвитянин», 1851, № 6, кн. 2, с. 104. Интересный концерт из хоровых сочинений Бортнянского состоялся 25 марта 1842 года в Калуге. Местные любители исполнили концерты русского мастера «Векою прискорбна еси душе моя», «Услыши, боже, глас мой» и «Да исправится молитва моя».

Расцвету концертной жизни в провинции во многом содействовала и деятельность отдельных местных музыкантов, композиторов и исполнителей, обитателей русских городов. Назовем воронежских пианистов Рахманова и Мускова, постоянно выступавших с концертами; с 1837 года в том-же городе появился виртуоз и композитор И. В. Романус, командир военных кантонистов, много сделавший для музыкального развития Воронежа; активно работал здесь и капельмейстер драгунского полка композитор Матечек, чех по происхождению. Лучшим учителем музыки в 30—40-х годах считался в Воронеже некий Деннер. Свои профессиональные музыканты были и в Харькове (например, композитор Шульц, выступавший в концертах и как дирижер). В Киеве активную деятельность вели скрипач

алем im russischen Repertoire: „Der Chor russischer Sänger, der die Musik von Bortnjanski aufführte, wirkte freundlicher und freier, als wenn er die Gedanken der Italiener und Deutschen vermittelte. Mit großer Aufmerksamkeit lauschten die Anwesenden dem „Dostojnaja“ (*erhaben/majestätisch*). Das Ganze schien ein einziges Instrument, ein einziger Atem zu sein, der sich mal verstärkte, mal abschwächte und durch ein kaum hörbares Flüstern zum Schweigen gebracht wurde. Zum Abschluss des Abends begann Fürst Golizyn mit seinem Chor zu improvisieren“⁶⁴.

⁶⁴ „Moskwitjanin“, 1851, Nr. 6, Buch 2, S. 104. In Kaluga fand am 25. März 1842 ein interessantes Konzert mit Chorkompositionen von Bortnjanski statt. Lokale Liebhaber führten die Konzerte des russischen Meisters „O meine Seele, du bist ewig betrübt“, „Höre, o Gott, meine Stimme“) und „Möge mein Gebet gerichtet sein“ auf.

Das Aufblühen des Konzertlebens in den Provinzen wurde durch die Aktivitäten einzelner lokaler Musiker, Komponisten und Interpreten, die in den russischen Städten ansässig waren, stark begünstigt. Zu nennen sind die Woronescher Pianisten Rachmanow und Muskow, die ständig Konzerte gaben; ab 1837 wirkte in derselben Stadt der Virtuose und Komponist I. W. Romanus, Kommandant der Militärkantone, der viel für die musikalische Entwicklung Woroneschs tat; auch der Komponist Matetschek, ein gebürtiger Tscheche, war hier aktiv. Ein gewisser Denner galt in den 30-40er Jahren als der beste Musiklehrer in Woronesch. Auch in Charkow gab es Berufsmusiker (z. B. den Komponisten Schulz, der in Konzerten und als Dirigent auftrat). Der Geiger Danilewski und der Komponist Witwizki waren in Kiew tätig. Im fernen Irkutsk wurde in den 40er Jahren ein Militärorchester

Данилевский, композитор Витвицкий. В далеком Иркутске в 40-х годах был организован военный оркестр, руководителем которого явились ученики А. Алябьева. Искусство иркутского оркестра получило высокую оценку в прессе: «Оркестр этот, при всей ограниченности материальных средств, достиг до такой степени совершенства, что с ним едва ли сравнится какойлибо из губернских оркестров. Слушать исполняемые им произведения знаменитых композиторов, не говоря уже о танцевальных пьесах, составляет истинное наслаждение»⁶⁵.

65 «Северная пчела», 1846, 1 марта, с. 189.

В начале 50-х годов в родном Нижнем Новгороде начал свою концертную деятельность М. А. Балакирев.

К середине столетия концерты в провинциальных городах все больше перенимают столичные традиции. Как и в столицах, в губернских городах возникают отдельные музыкальные общества. Важную просветительскую роль приобретают университетские концерты в таких городах, как Казань, Киев, Харьков. В Киеве в 1848 году было основано Симфоническое общество, раз в месяц проводившее концерты в зале университета. Значение его деятельности трудно переоценить: в этих концертах прозвучали многие произведения Гайдна, Моцарта, Глюка, Бетховена, Мендельсона.

Рост культурной жизни провинциальных городов привлек к себе и достаточно многочисленных гастролеров. Нередко здесь выступали талантливые русские музыканты, которым ввиду конкуренции иностранных артистов трудно было получать концерты в столицах. Среди русских исполнителей давали концерты в

организируют, что von Schülern von A. Aljabjew geleitet wurde. Die Kunst des Irkutsker Orchesters wurde in der Presse hoch gelobt: „Dieses Orchester hat mit all den begrenzten materiellen Mitteln einen solchen Grad an Perfektion erreicht, dass man es kaum mit einem der Provinzorchester vergleichen kann. Es ist ein wahres Vergnügen, die Werke berühmter Komponisten zu hören, ganz zu schweigen von den Tanzstücken“⁶⁵.

⁶⁵ „Die Nordbiene“, 1846, 1. März, S. 189.

In den frühen 50er Jahren begann M. A. Balakirew seine Konzerttätigkeit in seiner Heimatstadt Nischni Nowgorod.

In der Mitte des Jahrhunderts übernehmen die Konzerte in den Provinzstädten zunehmend die Traditionen der Hauptstadt. Wie in den Hauptstädten bilden sich auch in den Provinzstädten eigene Musikvereine heraus. Universitätskonzerte in Städten wie Kasan, Kiew und Charkow spielen eine wichtige pädagogische Rolle. In Kiew wurde 1848 die Symphonische Gesellschaft gegründet, die einmal im Monat in der Universitätshalle Konzerte veranstaltete. Die Bedeutung ihrer Aktivitäten kann kaum überschätzt werden: bei diesen Konzerten wurden viele Werke von Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven und Mendelssohn aufgeführt.

Das Aufblühen des kulturellen Lebens in den Provinzstädten zog auch viele tourende Musiker an. Nicht selten traten hier talentierte russische Musiker auf, die in den Hauptstädten aufgrund der Konkurrenz ausländischer Künstler nur schwer Konzerte bekommen konnten. Unter den russischen Künstlern, die in verschiedenen Städten Russlands - Woronesch, Kasan, Kiew, Nischni

разных городах России — Воронеже, Казани, Киеве, Нижнем Новгороде — скрипачи Н. Я. Афанасьев, Н. Д. Дмитриев-Свечин. С большим успехом выступали в Киеве в 1844 году юные братья Рубинштейны. Много гастролировали по разным городам России братья Контские — Аполлинарий (скрипач) и Антон (пианист). В начале 50-х годов с их искусством познакомились в Киеве, Одессе, Харькове, Вильно, Митаве, Кишиневе, Нижнем Новгороде. Выступали в провинции и столичные певцы: А. О. Бантышев в Казани (1848), Ярославле и Вологде (1852), Л. И. Леонов — в Нижнем Новгороде (1849), С. С. Артемовский в Воронеже и Курске (1850).

С конца 30-х годов провинциальные города посещают и видные иностранные музыканты. Так, например, в 1837 году в Одессе известный немецкий пианист Леопольд Мейер играл произведения Шопена. В 40-х годах жители прибалтийских городов — Риги, Дерпта, Митавы — слушали Клару Вик и Полину Виардо, Уле Булля и Ференца Листа. Большое концертное турне по России совершили братья Венявские, пианистка С. Борер, виолончелистка Э. Христиани. Блистательными были гастроли Листа по югу России в 1847 году, где Лист завершил свою концертную деятельность. Эти концерты имели большой резонанс. «Одесский вестник» писал: «Явление Листа увлекло в Одессе и поглотило все. Имя Листа раздавалось даже в тех углах, где, кроме шарманки да бродячего скрипача-цыгана, не слышат другой музыки» (259, 433).

Краткий обзор музыкальной жизни провинции лишней раз подтверждает значительность этой пбка еще мало разработанной темы. Уделяя основное внимание концертной практике столичных городов, исследователи вплоть до недавнего

Nowgorod - Konzerte gaben, waren die Geiger N. J. Afanasjew und N. D. Dmitrijew-Swetschin. Die jungen Brüder Rubinstein traten 1844 mit großem Erfolg in Kiew auf. Die Brüder Kontski - Apollinarius (Geiger) und Anton (Pianist) - unternahmen ausgedehnte Tourneen in verschiedene Städte Russlands. In den frühen 50er Jahren wurde ihre Kunst in Kiew, Odessa, Charkow, Wilna, Mitawa, Kischinew und Nischni Nowgorod bekannt. Die Sänger der Metropole traten auch in den Provinzen auf: A. O. Bantyschew in Kasan (1848), Jaroslawl und Wologda (1852), L. I. Leonow in Nischni Nowgorod (1849), S. S. Artemowski in Woronesch und Kursk (1850).

Ab den späten 30er Jahren besuchten auch prominente ausländische Musiker die Provinzstädte. So spielte beispielsweise der berühmte deutsche Pianist Leopold Meyer 1837 in Odessa Werke von Chopin. In den 40er Jahren hörten die Einwohner der baltischen Städte - Riga, Derpt, Mitawa - Clara Wieck und Pauline Viardot, Ole Bull und Franz Liszt. Die Brüder Wieniawski, der Pianist S. Bohrer und der Cellist E. Christiani unternahmen eine große Konzertreise durch Russland. Liszts Tournee durch Südrussland im Jahr 1847, auf der Liszt seine Konzerttätigkeit abschloss, war brilliant. Diese Konzerte hatten eine große Resonanz. Der „Odessa Herold“ schrieb: „Das Phänomen Liszt zog in Odessa ein und absorbierte alles. Liszts Name wurde sogar in den Ecken gehört, in denen außer der Drehorgel und dem fahrenden Zigeunergeiger keine andere Musik zu hören ist“ (259, 433).

Ein kurzer Überblick über das Musikleben in den Provinzen bestätigt einmal mehr die Bedeutung dieses noch unterentwickelten Themas. Während sich die Forscher auf die Konzertpraxis der Großstädte konzentrierten, betrachteten sie diese bis vor kurzem

времени редко рассматривали ее в контексте общего процесса, развития музыкальной культуры России дореформенного времени. Между тем процесс этот был, по существу, единым. Естественно, что музыкальная жизнь провинциальных городов, пока еще скованная условиями помещичьего, усадебного быта, не могла в то время полностью способствовать утверждению национальных творческих сил. Но почва для будущих больших сдвигов была уже подготовлена: росла аудитория, учащались гастроли русских артистов, создавались на местах музыкальные общества и объединения, позднее получившие статус официальных учреждений, отделений Русского музыкального общества. Процесс этот становится очевидным уже в конце 50-х годов— на пороге, нового времени, в предвидении расцвета национальной музыкальной культуры.

nur selten im Zusammenhang mit dem allgemeinen Entwicklungsprozess der russischen Musikkultur in der vorreformatorischen Zeit. Dabei war dieser Prozess im Wesentlichen einheitlich. Natürlich konnte das Musikleben der Provinzstädte, das immer noch durch die Bedingungen des Grundbesitzes und des Gutswesens eingengt war, damals nicht in vollem Umfang zur Herausbildung nationaler kreativer Kräfte beitragen. Aber der Boden für künftige große Veränderungen war bereits bereitet: das Publikum wuchs, russische Künstler gingen häufiger auf Tournee, auf lokaler Ebene wurden Musikgesellschaften und -vereine gegründet, die später den Status offizieller Institutionen, von Zweigstellen der Russischen Musikgesellschaft, erhielten. Dieser Prozess wird bereits Ende der 50er Jahre deutlich - an der Schwelle zur neuen Zeit, im Vorgriff auf das Aufblühen der nationalen Musikkultur.

МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ

1.

Интенсивный рост отечественной музыкальной культуры после 1825 года, выдвигание ярких и сильных творческих фигур, расширяющееся знакомство с различными течениями зарубежной музыки— все это вызывало потребность разобраться в потоке новых явлений и определить отношение к ним, выработать четкие критерии эстетической оценки.

Никогда раньше так много не писали о музыке, столько не спорили по поводу оперной премьеры или последней новинки, исполненной в очередном концерте. Специальной музыкальной прессы еще не

MUSIK-KRITISCHES DENKEN

1.

Das intensive Wachstum der russischen Musikkultur nach 1825, die Ernennung kluger und starker schöpferischer Persönlichkeiten, die wachsende Bekanntheit mit verschiedenen Strömungen ausländischer Musik - all dies führte zu der Notwendigkeit, den Fluss neuer Phänomene zu verstehen und die Einstellung zu ihnen zu bestimmen, klare Kriterien der ästhetischen Bewertung zu entwickeln.

Nie zuvor wurde so viel über Musik geschrieben, so viel über eine Opernpremiere oder die letzte Neuheit in einem Konzert diskutiert. Eine spezielle Musikpresse gab es noch nicht, aber die meisten Zeitungen und

существовало, но большинство газет и журналов общего типа в той или иной степени уделяли внимание событиям музыкальной жизни. Так, крупнейшая столичная газета «С.-Петербургские ведомости», не дававшая в первой четверти XIX века почти никакой музыкальной информации, теперь систематически откликается на все сколько-нибудь заметные концерты и оперные постановки. Различного рода материалы о музыке постоянно публиковала и другая большая еженедельная газета — «Северная, пчела», издававшаяся с 1825 года Ф. В. Булгариным. Несмотря на рептильно-черносотенный характер этой газеты и одиозную личность ее издателя, на страницах «Северной пчелы» иногда появлялись и ценные, содержательные статьи прогрессивных деятелей русской музыкальной критики. Начиная с 30—40-х годов некоторые толстые литературно-художественные журналы («Библиотека для чтения», «Отечественные записки», позже «Современник») из номера в номер печатали развернутые обзоры театральной и музыкальной жизни¹.

¹ Об освещении вопросов музыки в различных органах печати см. вводные статьи в кн.: 145.

На почве различного отношения к явлениям музыкального творчества возникали споры и столкновения мнений, завязывались острые полемические схватки, в которых отражалась напряженная идейно-эстетическая борьба, сопровождавшая становление и рост передового национального музыкального искусства.

Критика становится важным фактором развития музыкальной культуры, повышаются ее авторитет и

Zeitschriften allgemeiner Art beschäftigten sich mehr oder weniger mit den Ereignissen des Musiklebens. Die größte Zeitung der Hauptstadt, die „St. Petersburger Wedomosti“, die im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts so gut wie keine musikalischen Informationen lieferte, geht nun systematisch auf alle bemerkenswerten Konzerte und Opernaufführungen ein. Eine andere große Wochenzeitung, die „Nordbiene“, die seit 1825 von F. W. Bulgarin herausgegeben wurde, veröffentlichte ständig verschiedenes Material über Musik. Trotz des reptilienhaft-schwarzgesellschaftlichen Charakters dieser Zeitung und der abscheulichen Persönlichkeit ihres Herausgebers fanden sich auf den Seiten der „Nordbiene“ gelegentlich wertvolle, informative Artikel von fortschrittlichen Persönlichkeiten der russischen Musikkritik. Seit den 30-40er Jahren druckten einige dicke Literatur- und Kunstzeitschriften („Bibliothek zum Lesen“, „Notizen des Vaterlandes“, später „Der Zeitgenosse“) von Ausgabe zu Ausgabe ausführliche Rezensionen des Theater- und Musiklebens¹.

¹ Zur Berichterstattung über Musik in verschiedenen Presseorganen siehe die einleitenden Artikel im Buch: 145.

Auf der Grundlage unterschiedlicher Einstellungen zu den Phänomenen des musikalischen Schaffens kam es zu Streitigkeiten und Meinungsverschiedenheiten, zu scharfen polemischen Auseinandersetzungen, die den intensiven ideologischen und ästhetischen Kampf widerspiegeln, der die Entstehung und Entwicklung der fortgeschrittenen nationalen Musikkunst begleitete.

Die Kritik wurde zu einem wichtigen Faktor in der Entwicklung der Musikkultur, und ihre Autorität und ihr

влияние на широкие, слушательские круги. Деятельность лучших музыкальных критиков в рассматриваемый период отличалась просветительской направленностью: они стремились не только оценивать произведения, но и разъяснять их значение и смысл, развивать и воспитывать вкус аудитории, поднимать ее до понимания подлинных высот искусства.

А. Д. Улыбышев считал свою статью о «Волшебном стрелке» Вебера, напечатанную в 1825 году в газете «Journal de St.-Pétersbourg», первым опытом музыкальной критики в России (см.: 313). При всей содержательности и значительности этой статьи для своего времени с таким утверждением вряд ли можно согласиться. Уже до ее появления в журналах «Вестник Европы» и «Московский телеграф» были опубликованы несколько статей В. Ф. Одоевского о музыке, отличающихся глубокой принципиальностью и пронизательностью суждений. Но независимо от вопроса о приоритете справедливо то, что именно с середины 20-х годов в России начинает формироваться музыкальная критика как особый род деятельности, поднимающийся над уровнем простого репортажа или легковесной фельетонной саизепе².

² Легкая непринужденная беседа (франц.).

Среди наиболее видных ее представителей во второй четверти XIX века кроме упомянутых уже Одоевского и Улыбышева следует назвать Н. А. Мельгунова, Д. Ю. Струйского, М. Д. Резвого, В. П. Боткина. В конце 40-х годов появляются в печати первые статьи о музыке В. В. Стасова, носившие, впрочем, пока еще эпизодический характер. С 1851 года А. Н. Серов

Einfluss auf breite Hörerkreise nahmen zu. Die Tätigkeit der besten Musikkritiker im betrachteten Zeitraum war von einer aufklärerischen Orientierung geprägt: sie versuchten nicht nur, die Werke zu bewerten, sondern auch ihren Sinn und ihre Bedeutung zu erklären, den Geschmack des Publikums zu entwickeln und zu erziehen, es zu einem Verständnis für die wahren Höhen der Kunst zu erheben.

A. D. Ulybyschew betrachtete seinen Artikel über Webers „Der Freischütz“, der 1825 im „Journal de St.-Pétersbourg“ abgedruckt wurde, als die erste Erfahrung mit Musikkritik in Russland (siehe: 313). Bei allem Inhalt und der Bedeutung dieses Artikels für seine Zeit kann man dieser Aussage kaum zustimmen. Schon vor seinem Erscheinen in den Zeitschriften „Zeitschrift für Europa“ und „Moskauer Telegraph“ wurden mehrere Artikel von W. F. Odojewski über Musik veröffentlicht, die sich durch tiefes Prinzip und einsichtiges Urteil auszeichnen. Aber unabhängig von der Frage der Priorität ist es wahr, dass die Musikkritik in Russland ab Mitte der 20er Jahre begann, als eine besondere Art von Tätigkeit Gestalt anzunehmen, die über das Niveau einer bloßen Reportage oder eines leichten Feuilletons hinausging².

² Eine leichte, zwanglose Unterhaltung (franz.).

Zu ihren prominentesten Vertretern im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts gehören neben den bereits erwähnten Odojewski und Ulybyschew auch N. A. Melgunow, D. J. Strujski, M. D. Reswoi und W. P. Botkin. Ende der 40er Jahre erscheinen die ersten Artikel über Musik von W. W. Stassow im Druck, die jedoch noch episodischen Charakter haben. Seit 1851 erscheint A. N. Serow systematisch als Musikkritiker in den St.

систематически выступает на страницах петербургских журналов в качестве музыкального критика. Однако деятельность этих двух корифеев русской музыкально-критической мысли широко развертывается лишь со второй половины 50-х годов и в основном связана уже с более поздним периодом развития отечественной художественной культуры.

Одновременно с Серовым начинает писать о музыке Ф. М. Толстой (Ростислав). Одним из первых его печатных выступлений на этом поприще была рецензия на петербургскую премьеру «Эсмеральды» Даргомыжского с весьма сочувственной оценкой новой русской оперы. В 1854 году Ростислав посвятил серию статей подробному разбору глинкаевского «Сусанина», первоначально появившуюся в «Северной пчеле», а затем изданную в виде отдельной брошюры. И позже он неоднократно выступал в защиту русских композиторов. Но поверхностность, легковесность суждений Ростислава и его претенциозно-многословная манера излагать свои мысли вызвали справедливые нарекания со стороны прогрессивных музыкальных деятелей³.

³ Серов откликнулся на брошюру Ростислава об «Иване Сусанине» очень ядовито написанной критической статьей («Москвитянин», 1854, № 23), в которой характеризовал стиль автора как соединение фельетонной болтовни с претензией на тяжеловесную ученость на «немецкий лад».

Для большинства названных выше лиц музыкальная критика не являлась основной профессией. Это были высокопросвещенные люди, обладавшие разносторонними культурными интересами, в сферу

Petersburger Zeitschriften. Die Aktivitäten dieser beiden Koryphäen des russischen musikkritischen Denkens sind jedoch erst ab der zweiten Hälfte der 50er Jahre weit entwickelt und hängen hauptsächlich mit der späteren Periode der Entwicklung der russischen Kunstkultur zusammen.

Zur gleichen Zeit wie Serow begann F. M. Tolstoi (Rostislaw), über Musik zu schreiben. Eine seiner ersten gedruckten Veröffentlichungen auf diesem Gebiet war eine Rezension der St. Petersburger Uraufführung von „Esmeralda“ von Dargomyschski mit einer sehr wohlwollenden Beurteilung der neuen russischen Oper. Im Jahr 1854 widmete Rostislaw eine Reihe von Artikeln einer detaillierten Analyse von Glinkas „Sussanin“, die zunächst in der „Nordbiene“ erschien und dann als separate Broschüre veröffentlicht wurde. Später ergriff er wiederholt das Wort zur Verteidigung der russischen Komponisten. Doch Rostislaws Oberflächlichkeit, sein leichtfertiges Urteil und seine prätentiose und wortreiche Art, seine Gedanken darzulegen, riefen bei fortschrittlichen Musikern berechtigte Kritik hervor³.

³ Serow reagierte auf Rostislaws Pamphlet über „Iwan Sussanin“ mit einem sehr giftig geschriebenen kritischen Artikel („Moskwitjanin“, 1854, Nr. 23), in dem er den Stil des Autors als eine Kombination aus feuilletonistischem Geschwätz mit dem Anspruch auf schwere Gelehrsamkeit nach „deutscher Art“ charakterisierte.

Für die meisten der oben genannten Personen war die Musikkritik nicht ihr Hauptberuf. Sie waren sehr aufgeklärte Menschen mit vielfältigen kulturellen Interessen, in denen die Musik gleichberechtigt mit anderen Bereichen

которых музыка входила на равных правах с другими областями их духовной жизни. Одоевский — энциклопедически образованный человек, философ, писатель-беллетрист, автор оригинальных новелл и повестей, высоко оцененных современной критикой, экспериментатор в области точных наук и одновременно пропагандист творчества Глинки, исследователь русской народной песни и старинной церковной музыки, инициатор и участник многих музыкально-просветительных начинаний; Струйский⁴ — поэт-романтик, драматург и композитор;

⁴ Печатался также под псевдонимом Трилунный.

Резвой — по основной специальности инженер-строитель, член-корреспондент Петербургской Академии наук, любитель-виолончелист, музыкальный теоретик и лексикограф, занимавшийся (как и Одоевский) также композицией; Мельгунов — писатель, способствовавший пропаганде русской литературы за рубежом, автор статей о музыке в ряде московских и петербургских журналов; Боткин — постоянный участник московских литературных кружков в 30-х годах, связанный дружескими отношениями с Герценом и Огаревым, выступал в печати по вопросам литературы, изобразительного искусства и музыки⁵.

⁵ Характеристики виднейших представителей русской музыкальной критики первой половины XIX века см. в кн.: 132; 45.

Такая разносторонность интересов и обширная эрудиция в различных областях знания позволяли им всем подходить к музыке с широким

ihres geistigen Lebens vorkam. Odojewski war ein enzyklopädisch gebildeter Mann, Philosoph, Schriftsteller, Autor origineller Romane und Novellen, die von der modernen Kritik hoch geschätzt wurden, ein Experimentator auf dem Gebiet der exakten Wissenschaften und gleichzeitig ein Propagandist des Werks von Glinka, ein Erforscher russischer Volkslieder und alter Kirchenmusik, Initiator und Teilnehmer vieler musikalischer und pädagogischer Unternehmungen; Strujski⁴ war ein romantischer Dichter, Dramatiker und Komponist;

⁴ Auch unter dem Pseudonym Trilunny gedruckt.

Reswoi - im Hauptberuf Bauingenieur, korrespondierendes Mitglied der St. Petersburger Akademie der Wissenschaften, Amateur-Cellist, Musiktheoretiker und Lexikograph, der sich (wie Odojewski) auch als Komponist betätigte; Melgunow, Schriftsteller, der zur Propaganda der russischen Literatur im Ausland beitrug, Autor von Artikeln über Musik in mehreren Moskauer und St. Petersburger Zeitschriften; Botkin, der in den 30er Jahren regelmäßig in Moskauer Literaturkreisen verkehrte, mit Herzen und Ogarew verkehrte und sich in der Presse zu Fragen der Literatur, der bildenden Künste und der Musik äußerte⁵.

⁵ Zu den Charakteristika der bedeutendsten Vertreter der russischen Musikkritik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe: 132; 45.

Die Vielseitigkeit ihrer Interessen und ihre umfassende Kenntnis verschiedener Wissensgebiete haben es ihnen ermöglicht, sich der Musik von

общекультурных и философских позиций. И вместе с тем их суждения вполне компетентны и достаточно аргументированны с чисто профессиональной точки зрения.

В качестве музыкальных критиков выступали и такие музыканты-профессионалы, как Ю. К. Арнольд, Б. Дамке, А. Л. Элькан, деятельность которых сыграла в целом положительную роль в развитии отечественной музыкальной культуры и пропаганде лучших образцов зарубежного искусства, хотя они и не выдвигали в своих статьях больших принципиальных проблем.

Крупнейшая фигура в русской мысли о музыке первой половины XIX века, бесспорно, Одоевский. На протяжении своей более чем сорокалетней музыкально-критической деятельности он не переставал живо и темпераментно откликаться на все новое, яркое и талантливое, даже если оно и не всегда отвечало его личным художественным вкусам и склонностям.

В центре внимания Одоевского всегда находился вопрос о путях отечественного музыкального искусства. С первого же знакомства с «Иваном Сусаниным» Глинки он решительно заявил, что эта опера открывает новый период в истории музыки — «период русской музыки». Сумев сразу же проникательно угадать великое значение Глинки как основоположника русской классической музыкальной школы, Одоевский оставался неизменным горячим пропагандистом его творчества, а уже на склоне своей жизни, в 60-х годах, сочувственно откликнулся на появление первой оперы Серова «Юдифь» и ратовал за ее постановку в Москве. С такой же симпатией отнесся он к молодому Чайковскому.

Критическая чуткость и широта взглядов Одоевского проявились и в

одном широком общем культурном и философском Standpunkt aus zu nähern. Gleichzeitig sind ihre Urteile aus rein fachlicher Sicht durchaus kompetent und ausreichend begründet.

Auch Berufsmusiker wie J. K. Arnold, B. Damke und A. L. Elkan waren als Musikkritiker tätig, deren Tätigkeit im Allgemeinen eine positive Rolle für die Entwicklung der russischen Musikkultur und die Förderung der besten Beispiele ausländischer Kunst spielte, auch wenn sie in ihren Artikeln keine großen Grundsatzprobleme aufwarfen.

Odojewski ist zweifellos die bedeutendste Figur des russischen Musikdenkens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In den mehr als vierzig Jahren seiner musikkritischen Tätigkeit reagierte er stets lebhaft und temperamentvoll auf alles Neue, Klare und Talentierte, auch wenn es nicht immer seinem persönlichen künstlerischen Geschmack und seinen Neigungen entsprach.

Odojewskis Aufmerksamkeit galt stets der Frage nach den Wegen der russischen Musikkunst. Seit seiner ersten Bekanntschaft mit Glinkas „Iwan Sussanin“ erklärte er entschlossen, dass diese Oper eine neue Periode in der Musikgeschichte eröffnete – „die Periode der russischen Musik“. Odojewski, der die große Bedeutung Glinkas als Begründer der russischen klassischen Musikschule sofort zu erahnen vermochte, blieb ein ungebrochener glühender Propagandist seines Werkes und reagierte bereits am Anfang seines Lebens, in den 60er Jahren, wohlwollend auf das Erscheinen von Serows erster Oper „Judith“ und befürwortete deren Aufführung in Moskau. Ebenso sympathisch war er dem jungen Tschaikowski gegenüber.

Odojewskis kritische Sensibilität und Weitblick zeigen sich auch in seiner

его отношении к новым явлениям зарубежной музыки. Глубокий знаток и почитатель великих мастеров прошлого—Баха, Генделя, Бетховена, он смог оценить смелое новаторство Берлиоза, понял значение гигантской фигуры Вагнера, несмотря на то что далеко не все принимал в творчестве и музыкально-драматургических принципах немецкого композитора.

Одной из первоочередных задач, встающих перед русской музыкальной критикой в рассматриваемую пору, была выработка твердых критериев эстетической оценки, опирающихся на определенные философско-мировоззренческие основания. Это было связано с постановкой широких общих вопросов о природе и сущности музыки, ее месте в системе искусств, тайне ее воздействия на человеческую психику. Они решались большей частью с романтикоидеалистических позиций, определявших основное направление русской эстетической мысли в 20—30-х годах, а отчасти и позже. Музыка рассматривалась как наиболее романтическое из искусств — чистый «язык чувств», которому недоступно отражение реальных процессов действительности.

Для Одоевского, эстетические взгляды которого сложились под влиянием немецкой классической философии и прежде всего Шеллинга, областью музыки являлось невыразимое, таящееся в глубинах человеческого духа. В набросках трактата по эстетике, над которым Одоевский работал в середине 20-х годов, он писал: «...Музыка составляет истинно духовную сущность искусства»; это момент, «где определенное погружается в неопределенное, где конечное становится бесконечным...» (173, 175, 174). Чистая духовность музыки, ее

Haltung gegenüber neuen Phänomenen in der ausländischen Musik. Als profunder Kenner und Bewunderer der großen Meister der Vergangenheit - Bach, Händel, Beethoven - war er in der Lage, die kühne Innovation von Berlioz zu schätzen, und verstand die Bedeutung der gigantischen Gestalt Wagners, obwohl er nicht alles im Werk und in den musikalischen und dramaturgischen Prinzipien des deutschen Komponisten akzeptierte.

Eine der Hauptaufgaben der russischen Musikkritik in der fraglichen Zeit bestand darin, feste Kriterien für die ästhetische Bewertung auf der Grundlage bestimmter philosophischer und weltanschaulicher Grundlagen zu entwickeln. Damit verbunden waren allgemeine Fragen nach dem Wesen der Musik, ihrem Platz im System der Künste und dem Geheimnis ihres Einflusses auf die menschliche Psyche. Sie wurden meist von romantisch-idealistischen Positionen aus gelöst, die die Hauptrichtung des russischen ästhetischen Denkens in den 20er - 30er Jahren und teilweise auch noch später bestimmten. Musik galt als die romantischste aller Künste - eine reine „Sprache der Gefühle“, die die realen Prozesse der Wirklichkeit nicht widerspiegeln kann.

Für Odojewski, dessen ästhetische Auffassungen unter dem Einfluss der deutschen klassischen Philosophie und vor allem Schellings standen, war das Reich der Musik das Unausprechliche, das in den Tiefen des menschlichen Geistes lauerte. Im Entwurf einer Abhandlung über die Ästhetik, an der Odojewski Mitte der 20er Jahre arbeitete, schrieb er: „...Die Musik ist die wahrhaft geistige Essenz der Kunst“; sie ist der Moment, „in dem das Bestimmte ins Unbestimmte sinkt, in dem das Endliche unendlich wird...“ (173, 175, 174). Die reine Spiritualität der Musik, ihre Emanzipation von allem

освобожденность от всего материального, предметного ставит ее, по мнению Одоевского, выше не только живописи, но и поэзии. В одном из сохранившихся рукописных фрагментов он прибегает к такому образному сравнению: «...солнце является нам в виде ослепительного блеска, или в тихом отражении луны, или в грубых радужных цветах. Радужные цвета—живопись, луна — поэзия, солнце в чистом своем виде— музыка. Ни радужным цветам, ни луне не выразить солнца, ни живописью, ни поэзией вы не выразите музыки; она неопределенна потому, что есть выражение души в степени ее дальнейшей глубины» (175, 183)⁶.

⁶ Аналогичные мысли высказываются и в беллетризованном очерке Одоевского «Мир звуков» («Московский вестник», 1827, ч. IV. Отдел «Проза»).

Попытка молодого Одоевского создать целостную, всеобъемлющую «философию музыки» не была донедена до конца, и сами его воззрения в дальнейшем эволюционировали и частично изменялись. В своих конкретных суждениях о музыке он оказывался гораздо выше этого туманного философствования и сумел оценить передовые достижения русского реалистического искусства.

Взгляды Одоевского отличались ярко выраженной антибуржуазностью. В своеобразном опыте романтической философской прозы «Русские ночи» устами одного из героев, выражающего взгляды самого автора, Одоевский говорит о чуждости музыки миру практицизма, каким была эпоха становящегося и крепнущего капитализма: «В нашей положительной эпохе она совершенная невозможность, нелепость!.. Если бы люди имели

Materiellen, Subjektiven, macht sie nach Odjowskis Meinung nicht nur der Malerei, sondern auch der Poesie überlegen. In einem der erhaltenen Manuskriptfragmente greift er zu einem solchen bildlichen Vergleich: „...die Sonne erscheint uns in Form von blendendem Glanz, oder im stillen Widerschein des Mondes, oder in rauhen Regenbogenfarben. Die Regenbogenfarben sind Malerei, der Mond ist Poesie, die Sonne in ihrer reinsten Form ist Musik. Weder die Regenbogenfarben noch der Mond können die Sonne ausdrücken, weder die Malerei noch die Poesie können die Musik ausdrücken; sie ist unbestimmt, weil sie der Ausdruck der Seele im Grad ihrer weiteren Tiefe ist“ (175, 183)⁶.

⁶ Ähnliche Gedanken finden sich in Odjowskis fiktionalisiertem Essay „Die Welt der Töne“ („Moskauer Bulletin“, 1827, Teil IV, Abteilung „Prosa“).

Der Versuch des jungen Odjowski, eine ganzheitliche, umfassende „Philosophie der Musik“ zu schaffen, wurde nicht vollständig verwirklicht, und seine Ansichten selbst entwickelten sich weiter und änderten sich später teilweise. In seinen konkreten Urteilen über Musik stand er weit über diesem vagen Philosophieren und war in der Lage, die fortgeschrittenen Errungenschaften der russischen realistischen Kunst zu schätzen.

Odjowskis Ansichten waren durch eine ausgeprägte Anti-Bürgerlichkeit gekennzeichnet. In einer eigentümlichen Erfahrung der romantischen philosophischen Prosa „Russische Nächte“ aus dem Munde einer der Figuren, die die Ansichten des Autors selbst zum Ausdruck bringt, spricht Odjowski von der Fremdheit der Musik gegenüber der Welt der Praktikabilität, die die Ära des entstehenden und wachsenden Kapitalismus war: „In unserer positiven Ära ist sie eine völlige

несчастье быть вполне логическими, они бы должны были выбросить музыку за окошко, как старую рухлядь» (200, 171).

И если музыка продолжает существовать, то, как утверждает Одоевский, вопреки этому грубо материальному духу времени: «Помоему, дух времени — в вечной борьбе с внутренним чувством человека; этот дух был принужден принять в свои недра противную ему музыку, покоряясь какому-то темному чувству человека, которое бессознательно угадало высокий смысл этого искусства» (200, 172).

Идеалистическое представление о музыке как об особом тайном языке человеческих чувств, сфере чистой духовности, не соприкасающейся с образами реального мира, господствовало в русской музыкальной критике вплоть до середины XIX века. М. Д. Резвой вслед за Одоевским отводит музыке самое высокое место на «лестнице искусств» именно благодаря ее беспредметности и неопределенности выражения: «Одной только музыке, производящей, не исполнительской, открыта чистая, отстраненная от всякой вещественности идеальность». «Язык музыкальный, без всякого сомнения, существует; он выше языка стихотворческого <...> Он не может выражать предметов, не может с грамматической и логической ясностью излагать мысли поэта-музыканта; но чувства высокие, сильные страсти, душевные ощущения им выражаются сильнее и даже как бы понятнее, чем языком стихотворческим» (224, 32, 34).

Подобное же противопоставление чувства и мысли, эмоционального и интеллектуального мы находим у Боткина. «Музыка,— утверждает он в одной из статей,— есть выражение чувства, одного чувства, без участия

Unmöglichkeit, eine Lächerlichkeit!.... Wenn die Menschen das Unglück hätten, ganz logisch zu sein, müssten sie die Musik wie alten Plunder aus dem Fenster werfen“ (200, 171).

Und wenn die Musik fortbesteht, dann, wie Odojewski argumentiert, trotz dieses grobstofflichen Zeitgeistes: „Meiner Meinung nach befindet sich der Zeitgeist in einem ewigen Kampf mit dem inneren Gefühl des Menschen; dieser Geist war gezwungen, in seinem Inneren eine Musik anzunehmen, die ihm zuwider ist, indem er sich einem dunklen Gefühl des Menschen unterwarf, das unbewusst den hohen Sinn dieser Kunst erahnte“ (200, 172).

Die idealistische Auffassung von der Musik als einer besonderen Geheimsprache der menschlichen Gefühle, einer Sphäre reiner Spiritualität, die mit den Bildern der realen Welt nicht in Berührung kommt, beherrschte die russische Musikkritik bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. М. Д. Резвой räumt der Musik in Anlehnung an Odojewski gerade wegen ihrer Gegenstandslosigkeit und Unbestimmtheit des Ausdrucks den höchsten Platz auf der „Leiter der Künste“ ein: „Nur die Musik allein, die produziert, nicht aufführt, ist offen für reine Idealität, losgelöst von aller Materialität.“ „Die Sprache der Musik existiert ohne Zweifel; sie ist höher als die Sprache der Poesie <...> Sie kann keine Gegenstände ausdrücken, kann die Gedanken des Poesie-Musikers nicht mit grammatikalischer und logischer Klarheit ausdrücken; aber hohe Gefühle, starke Leidenschaften, geistige Empfindungen werden durch sie stärker und gleichsam deutlicher ausgedrückt als durch die Sprache der Poesie“ (224, 32, 34).

Einen ähnlichen Gegensatz zwischen Gefühl und Gedanke, Emotion und Intellekt finden wir bei Botkin. „Musik“, sagt er in einem seiner Artikel, „ist ein Ausdruck des Gefühls, ein Gefühl, ohne Gedanken, eine direkte Manifestation

мысли, прямое проявление жизни души. Мысль, собственно как мысль, как сознание сущего, здесь совершенно не имеет места» (49, 36). Чувство одухотворенное, возвышенное становится выражением «мирового содержания», понимаемого Боткиным как некая абстрактная всеобщая субстанция, порождающая из себя весь реальный видимый мир вещей и предметов, по не растворяющаяся в нем и сохраняющая свою целостность и неделимость.

Среди литературных документов 30-х годов, отражающих господствующие музыкально-эстетические представления того времени, особый интерес представляют «Мысли о музыке» рано умершего поэта А. П. Серебрянского, друга Кольцова. Напечатанные в 1838 году в «Московском наблюдателе», они вызвали одобрительным отзывом Белинского. Серебрянский пишет в романтически восторженных тонах о музыке как «идеальном языке природы», который способен выразить все, что существует в мире, — «от текущих по своим путям светил неба до полевой травы». «Я страстно люблю эту музыку, — восклицает он, — которая то возносит дух на какуюто высоту светлую, божественную; то, прихотливо волнуя неизъяснимой тревогой, низвергает в неизмеримую глубину — глубину смертную и мрачную; то снова несет в область света и утешения, дышит на него роскошью жизни и набожным успокоением» (235, 5). В статье Серебрянского высказан ряд интересных Мыслей, например об отражении в народной песне условий жизни, характера, «степени образования и гражданственности» того или другого народа, о подражании природе как основном принципе художественного творчества.

des Seelenlebens. Der Gedanke, eigentlich als Gedanke, als Bewusstsein der Dinge, hat hier überhaupt keinen Platz“ (49, 36). Das vergeistigte und erhabene Gefühl wird zum Ausdruck des „Weltinhalts“, den Botkin als eine bestimmte abstrakte universelle Substanz versteht, die die gesamte reale sichtbare Welt der Dinge und Gegenstände hervorbringt, sich aber nicht in ihr auflöst und ihre Integrität und Unteilbarkeit bewahrt.

Unter den literarischen Dokumenten der 30er Jahre, die die vorherrschenden musikalischen und ästhetischen Ideen der Zeit widerspiegeln, sind die „Gedanken über Musik“ des früh verstorbenen Dichters A. P. Serebrjanski, eines Freundes von Kolzow, von besonderem Interesse. Sie wurden 1838 im „Moskauer Beobachter“ veröffentlicht und von Belinski wohlwollend besprochen. Serebrjanski schreibt in romantisch schwärmerischen Tönen über die Musik als „die ideale Sprache der Natur“, die alles, was in der Welt existiert, auszudrücken vermag – „von den Himmelslichtern, die auf ihren Pfaden fließen, bis zum Gras auf dem Feld“. „Ich bin leidenschaftlich verliebt in diese Musik“, ruft er aus, „die einmal den Geist zu einer leuchtenden, göttlichen Höhe erhebt, ein andermal, indem sie ihn mit unerklärlicher Unruhe aufregt, in eine unermessliche Tiefe hinabzieht - eine sterbliche und düstere Tiefe; ein andermal bringt sie ihn zurück in die Region des Lichts und des Trostes, haucht ihm den Luxus des Lebens und der frommen Ruhe ein“ (235, 5). Serebrjanskis Artikel enthält eine Reihe interessanter Gedanken, z.B. über die Widerspiegelung der Lebensbedingungen, des Charakters, des „Grades der Bildung und des Bürgertums“ dieses oder jenes Volkes im Volkslied, über die Nachahmung der Natur als Grundprinzip des künstlerischen Schaffens.

Но Серебрянский не идет дальше шеллингианского натурфилософского понимания отношений человека к окружающему его миру, порой с некоторым религиозным оттенком. Музыка для него прежде всего — откровение души человека и «мировой души», проявляющееся во всем доступном его восприятию.

Только в начале 50-х годов Серов, ставя вопрос о природе музыки как искусства и пределах возможного и доступного для нее, нащупывает путь к преодолению характерной для романтической эстетики антитезы мысли и чувства, хотя и несколько еще нерешительно, половинчато. Признавая музыку по своей сущности «языком души», «самых тонких, иногда едва ощутимых волнений, аффектов души», Серов вместе с тем подчеркивал, что различные душевные переживания вызываются реальными жизненными впечатлениями: «...душа, в сфере ее аффектов (Empfindungen), волнуется более или менее всем, что совершается с человеком в его микрокосме, то есть в нем самом, в его „я“ и в природе, во внешнем мире. И в музыке, значит, может отражаться вся жизнь человеческая в той степени, в какой она волнует душу чувством, печали, скорби и чувством отрады, со всеми бесконечными оттенками этих двух чувств» (246, 231).

Последние слова, казалось бы, перекликаются с тем, что писал Струйский еще в 1830 году, утверждая, что «все идеи, выражаемые музыкаю... сосредоточены в двух стихиях: печали и радости» (270, 192). Однако несколькими строками ниже Серов пишет, поясняя и развивая свою мысль: «Но настроенность души может быть вызвана всем на свете:

Aber Serebrjanski geht nicht über das Schellingsche naturphilosophische Verständnis der Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt hinaus, manchmal mit einer gewissen religiösen Färbung. Für ihn ist die Musik in erster Linie eine Offenbarung der menschlichen Seele und der „Weltseele“, die sich in allem manifestiert, was seiner Wahrnehmung zugänglich ist.

Erst in den frühen 50er Jahren findet Serow, indem er die Frage nach dem Wesen der Musik als Kunst und den Grenzen des für sie Möglichen und Zugänglichen aufwirft, einen Weg, die für die romantische Ästhetik charakteristische Antithese von Denken und Fühlen zu überwinden, wenn auch noch etwas zögerlich, halbherzig. Indem er die Musik in ihrem Wesen als „Sprache der Seele“, als „subtilste, manchmal kaum wahrnehmbare Erregung, Affekte der Seele“ anerkennt, betont Serow zugleich, dass verschiedene seelische Erfahrungen durch reale Lebenseindrücke hervorgerufen werden: „...die Seele wird in der Sphäre ihrer Affekte (Empfindungen) mehr oder weniger durch alles erregt, was dem Menschen in seinem Mikrokosmos widerfährt, d.h. in ihm selbst, in seinem „Ich“ und in der Natur, in der äußeren Welt. Und so kann die Musik das ganze menschliche Leben widerspiegeln, insofern sie die Seele mit Gefühlen der Trauer, des Kummers und der Freude, mit allen unendlichen Schattierungen dieser beiden Gefühle erregt“ (246, 231).

Die letztgenannten Worte scheinen an das anzuknüpfen, was Strujski bereits 1830 schrieb, als er argumentierte, dass „alle Ideen, die die Musik.... in zwei Elementen zentriert sind: Traurigkeit und Freude“ (270, 192). Wenige Zeilen später schreibt Serow jedoch, um seinen Gedanken zu erläutern und weiterzuentwickeln: „Aber die Stimmung der Seele kann durch alles in der Welt hervorgerufen werden: durch

современными событиями, историческим фактом, отдельным случаем частной жизни, поэмой, драмой, романом, картиной, природою и так далее.

Следовательно, истинная сфера музыкального языка так же безгранична, как сфера других искусств, пока музыка остается отражением настроенности душевной...» (246, 232).

Таким образом преодолевается ограниченность романтической эстетики и прокладывается путь к реалистическому пониманию музыки как отражения действительной жизни во всем ее богатстве и многообразии.

Нельзя, однако, не заметить, что эстетика романтизма сыграла и положительную роль в развитии русской музыкально-эстетической мысли. Это прежде всего последовательная борьба за содержательность музыки, пусть и односторонне понимаемую, против бездушного формального ремесленничества, гедонического «ушеугодия» или увлечения внешней виртуозностью, граничившей порой с акробатикой и жонглерством.

В одной из наиболее интересных и значительных своих статей «Об эстетическом значении новой фортепианной школы» (1850) Боткин писал об академической «ученой» критике, ограничивающейся чисто формальным разбором произведений: «Грустно сказать, на какой еще низкой степени находится музыкальная ученая критика по милости схоластического непонимания того, что музыка есть прежде всего искусство сердца и чувства, а не сухого размышления, и что интересоваться своими контрапунктическими извилинами — не есть еще цель музыки» (52, 82). Как сам Боткин, так и другие критики, стоявшие на романтических позициях, видели свою задачу в том, чтобы разъяснить слушателям

zeitgenössische Ereignisse, eine historische Tatsache, einen Einzelfall des Privatlebens, ein Gedicht, ein Drama, einen Roman, ein Bild, die Natur und so weiter. Daher ist der wahre Umfang der musikalischen Sprache ebenso grenzenlos wie der der anderen Künste, solange die Musik ein Abbild der Seelenstimmung bleibt...“ (246, 232).

So überwindet er die Grenzen der romantischen Ästhetik und ebnet den Weg zu einem realistischen Verständnis von Musik als Spiegel des wirklichen Lebens in all seinem Reichtum und seiner Vielfalt.

Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass die Ästhetik der Romantik auch eine positive Rolle für die Entwicklung des russischen musikalischen und ästhetischen Denkens spielte. Es ist vor allem ein konsequenter Kampf um die Sinnhaftigkeit der Musik, wenn auch einseitig verstanden, gegen seelenloses formales Handwerk, hedonistischer „Wohlklang“ oder die Faszination für äußere Virtuosität, die manchmal an Akrobatik und Jonglerie grenzt.

In einem seiner interessantesten und bedeutendsten Artikel „Über die ästhetische Bedeutung der neuen Klavierschule“ (1850) schrieb Botkin über die akademische „gelehrte“ Kritik, die sich auf eine rein formale Analyse der Werke beschränkt: „Es ist traurig zu sagen, auf welchem niedrigem Stand sich die musikalische Gelehrtenkritik durch die Gnade des scholastischen Missverständnisses der Tatsache befindet, dass Musik in erster Linie eine Kunst des Herzens und des Gefühls und nicht des trockenen Nachdenkens ist, und dass es noch nicht der Zweck der Musik ist, mit seinem Kontrapunkt zu interessieren“ (52, 82). Sowohl Botkin selbst als auch andere Kritiker, die auf romantischen Positionen standen, sahen ihre Aufgabe darin, den Zuhörern die Bedeutung großer Kunstwerke zu

значение великих произведений искусства и способствовать пониманию их глубокого внутреннего смысла.

Для верной, объективной оценки той роли, которую сыграла деятельность критиков всей этой группы в русской музыкальной культуре, существенное значение имеет замечание Ю. А. Кремлева о нередко возникавшем разладе между «общей» и «частной» эстетикой (132, 151), иначе говоря, между туманными идеалистическими рассуждениями о музыке, ее природе и месте в ряду искусств — и характеристиками отдельных творческих явлений. Последние бывали гораздо более точными и верными, нежели выраженные высокопарным языком общие эстетические декларации.

Вместе с тем при постановке конкретных проблем творческой практики между деятелями, представлявшими в целом прогрессивную линию развития русской музыкально-критической мысли, обнаруживались существенные разногласия. В отличие от Одоевского, который оставался на протяжении всей своей жизни активным борцом за самобытное национальное искусство, вырастающее из народных корней, музыкальные интересы и симпатии Улыбышева, Боткина, Струйского склонялись по преимуществу к творчеству зарубежных композиторов. И если Боткин и Улыбышев, несмотря на «западническую» окраску их взглядов, сумели, хотя и с опозданием, оценить выдающееся значение глинкаевского «Ивана Сусанина», то Струйский никак не выразил своего отношения к великим творениям основоположника русской музыкальной классики, предпочитая оставаться в стороне от развернувшейся вокруг них полемики.

erklären und das Verständnis für deren tiefen inneren Sinn zu fördern.

Für eine korrekte, objektive Beurteilung der Rolle, die die Aktivitäten der Kritiker dieser Gruppe in der russischen Musikkultur spielten, ist J. A. Kremljows Bemerkung über die häufige Diskrepanz zwischen „allgemeiner“ und „privater“ Ästhetik (132, 151) - mit anderen Worten, zwischen vagen idealistischen Spekulationen über die Musik, ihr Wesen und ihren Platz unter den Künsten - und den Merkmalen der einzelnen schöpferischen Phänomene von wesentlicher Bedeutung. Letztere waren viel präziser und genauer als allgemeine ästhetische Erklärungen in hochtrabender Sprache.

Zugleich gab es zwischen den Vertretern der allgemein fortschrittlichen Entwicklungslinie des russischen musikkritischen Denkens erhebliche Meinungsverschiedenheiten, wenn es um konkrete Probleme der schöpferischen Praxis ging. Im Gegensatz zu Odojewski, der sein ganzes Leben lang ein aktiver Kämpfer für eine originäre, aus den Wurzeln des Volkes erwachsende nationale Kunst blieb, tendierten die musikalischen Interessen und Sympathien von Ulybyschew, Botkin und Strujski eher zu den Werken ausländischer Komponisten. Obwohl Botkin und Ulybyschew, trotz der „westlich“ geprägten Färbung ihrer Ansichten, die herausragende Bedeutung von Glinkas „Iwan Sussanin“ zu schätzen wussten, wenn auch mit Verspätung, äußerte sich Struisky in keiner Weise zu den großen Werken des Begründers der russischen Musikklassik. Er bevorzugte es, sich aus der um sie herum entbrannten Polemik herauszuhalten.

Эта странная, казалось бы, позиция станет понятной, если обратиться к его статье «Народность музыки», написанной в ответ на некоторые соображения, высказанные в журнале «Московский телеграф» в связи с постановкой оперы Верстовского «Вадим». «В ней,— писал Струйский,— теперь доискиваются народности, тогда как Вебер нимало о том не заботился; ибо ему верно было известно, что музыка общий язык человечества, и если народные песни имеют свой определенный характер, то это происходит от бедности» (272)⁷.

⁷ Подобные же мысли развиваются в более поздней статье Струйского «Несколько слов о народности в музыке» («Литературная газета», 1842, 8 февраля).

И хотя Струйский не отказывает русским народным песням в искренности чувства, признавая, что они созданы «гениальными людьми», но считает их «однообразными и слишком ограниченными».

Его утверждение, будто причиной особого, своеобразного характера песен того или другого народа является их бедность, носит отпечаток аристократического пренебрежения к «простонародности». Во всем тоне статьи сквозит космополитическая тенденция, приводящая ее автора к недооценке национального элемента в искусстве. При этом в статье Струйского есть и здравые мысли. Так, он безусловно прав, замечая, что опера, целиком основанная на народных темах, не может быть «произведением зрелого искусства» и народность музыки определяется не количеством фольклорных заимствований, а тем, в какой степени она отражает характер народа⁸.

Diese seltsam anmutende Position wird deutlich, wenn wir uns seinem Artikel „Die Popularität der Musik“ zuwenden, der als Antwort auf einige Überlegungen geschrieben wurde, die in der Zeitschrift „Moskauer Telegraph“ im Zusammenhang mit der Aufführung von Werstowskis Oper „Wadim“ geäußert wurden. „Darin“, schrieb Strujski, „wird nun das Volkstümliche gesucht, während Weber sich darum kein bisschen kümmerte; denn er wusste richtig, dass die Musik die gemeinsame Sprache der Menschheit ist, und wenn die Volkslieder einen bestimmten Charakter haben, so kommt das von der Armut“ (272)⁷.

⁷ Ähnliche Gedanken werden in Strujskis späterem Artikel „Ein paar Worte über die Popularität in der Musik“ („Literarische Zeitung“, 1842, 8. Februar) entwickelt.

Obwohl Strujski die Aufrichtigkeit der russischen Volkslieder nicht leugnet und anerkennt, dass sie von „genialen Menschen“ geschaffen wurden, hält er sie für „eintönig und zu beschränkt“.

Seine Behauptung, der Grund für den besonderen und eigentümlichen Charakter der Lieder dieser oder jener Nation liege in ihrer Armut, zeugt von einer aristokratischen Geringschätzung des „einfachen Volkes“. Im gesamten Ton des Artikels ist eine kosmopolitische Tendenz zu erkennen, die den Autor dazu verleitet, das nationale Element in der Kunst zu unterschätzen. Gleichzeitig enthält Strujskis Artikel aber auch einige vernünftige Gedanken. So stellt er sicherlich zu Recht fest, dass eine Oper, die ausschließlich auf volkstümlichen Themen basiert, kein „Werk der reifen Kunst“ sein kann und dass die Nationalität einer Musik nicht durch die Anzahl der folkloristischen Anleihen bestimmt wird, sondern durch das Ausmaß, in dem sie den Charakter des Volkes widerspiegelt⁸.

⁸ «Народность же Вебера состоит в том, что характер его опер носит отпечаток своенравной фантазии германского гения, угрюмого и задумчивого» (272, 20).

Именно такое ее понимание нашло реальное творческое воплощение в произведениях зрелого Глинки начиная с «Ивана Сусанина». Но Струйский, по-видимому, не смог или не захотел этого понять⁹.

⁹ Возможно, что здесь играла роль и личная амбиция Струйского, который был сам композитором с притязаниями на смелость и оригинальность, но без яркого творческого дарования.

Именно в столкновениях и борьбе мнений вокруг отдельных наиболее значительных произведений русской музыки выявлялось различие идейно-эстетических позиций и в конечном счете проверялась степень прогрессивности взглядов того или другого деятеля.

2.

Уже в начале 30-х годов произведения русских композиторов первой четверти столетия воспринимались как в значительной степени устаревшие, принадлежащие прошлому, хотя «Русалки» Давыдова, «Князь-невидимка» и некоторые другие оперы Кавоса продолжали появляться на театральной афише и даже имели некоторый успех. Но это было лишь данью прошедшему¹⁰, ощущалась необходимость в чем-то новом, более свежем.

⁸ „Webers Nationalität aber besteht darin, dass der Charakter seiner Opern den Stempel der eigenwilligen Phantasie des germanischen Genies trägt, mürrisch und grüblerisch“ (272, 20).

Es war dieses Verständnis, das in den Werken des reifen Glinka, beginnend mit „Iwan Sussanin“, eine echte schöpferische Verkörperung fand. Aber Strujski konnte oder wollte es offenbar nicht verstehen⁹.

⁹ Möglicherweise spielte hier auch der persönliche Ehrgeiz Strujskis eine Rolle, der selbst ein Komponist mit Anspruch auf Kühnheit und Originalität, aber ohne ausgeprägte schöpferische Begabung war.

In den Auseinandersetzungen und dem Kampf der Meinungen um einige der bedeutendsten Werke der russischen Musik kamen die unterschiedlichen ideologischen und ästhetischen Positionen zum Vorschein, und der Grad der Fortschrittlichkeit der Ansichten der einen oder anderen Figur wurde letztlich auf die Probe gestellt.

2.

Bereits Anfang der 30er Jahre wurden die Werke russischer Komponisten des ersten Vierteljahrhunderts als weitgehend veraltet und der Vergangenheit zugehörig angesehen, obwohl Dawydows „Rusalka“, „Prinz Unsichtbar“ und einige andere Opern von Cavos weiterhin auf den Spielplänen der Theater standen und sogar einige Erfolge erzielten. Dies war jedoch nur eine Hommage an die Vergangenheit¹⁰, es bestand ein Bedarf an etwas Neuem und Frischerem.

¹⁰ Статья В. А. Ушакова «Русский театр» в журнале «Московский телеграф» (1829, № 28), в которой выражается удовлетворение по поводу отсутствия в России «большой оперы» и высказывается уверенность, что пьесы типа «Русалок» и «Князя-невидимки» «скорее угодят всеобщему вкусу посетителей театров, нежели самые высокоученые произведения Глюка, Пиччинни, Сальери, Саккини и тысячи других» (с. 383), была уже анахронизмом для своего времени.

Поэтому так горячо и сочувственно были встречены сценические кантаты и первые оперы Верстовского. Среди русских композиторов до постановки «Ивана Сусанина» Глинки ни один не удостоился такого внимания критики, как он. В. Ф. Одоевский в статье «Несколько слов о кантатах г. Верстовского», которая была напечатана в виде письма к редактору журнала «Вестник Европы» (1824, № 1), отмечал самостоятельность пути, избранного композитором, простоту и силу выражения его музыки. Эти произведения, по мнению критика, «необходимо должны обратить внимание всякого любителя изящества, и тем более всякого русского» (181, 85). Так же тепло приветствовал Одоевский новое произведение Верстовского в том же жанре «Три песни» на слова Жуковского (180, 95—96). А анонимный критик «Московского телеграфа» в рецензии на «Музыкальный альбом 1828 года» с удовлетворением замечает, что композитор «занимается не только одною бальной и водевильною музыкою», но и пишет серьезные «обширные музыкальные произведения»¹¹.

¹¹ «Московский телеграф», 1828, № 1, с. 131—132.

¹⁰ W. A. Uschakows Artikel „Russisches Theater“ in der Zeitschrift „Moskauer Telegraph“ (1829, Nr. 28), in dem er seine Genugtuung über das Fehlen der „großen Oper“ in Russland zum Ausdruck bringt und sich zuversichtlich zeigt, dass Stücke wie „Rusalka“ und „Fürst Unsichtbar“ „dem allgemeinen Geschmack der Theaterbesucher eher gefallen werden als die höchst gelehrten Werke von Gluck, Piccinni, Salieri, Sacchini und tausend anderen“ (S. 383), war bereits ein Anachronismus für seine Zeit.

Deshalb wurden Werstowskis Bühnenkantaten und erste Opern so herzlich und wohlwollend aufgenommen. Unter den russischen Komponisten hatte vor der Aufführung von Glinkas „Iwan Sussanin“ keiner eine solche kritische Aufmerksamkeit erhalten wie er. W. F. Odojewski wies in seinem Artikel „Einige Worte über Werstowskis Kantaten“, der in Form eines Briefes an den Herausgeber der Zeitschrift „Zeitschrift für Europa“ (1824, Nr. 1) gedruckt wurde, auf die Unabhängigkeit des vom Komponisten eingeschlagenen Weges, die Schlichtheit und Ausdruckskraft seiner Musik hin. Diese Werke, so der Kritiker, „müssen die Aufmerksamkeit eines jeden Liebhabers der Eleganz auf sich ziehen, und noch mehr die eines jeden Russen“ (181, 85). Odojewski begrüßte Werstowskis neues Werk im selben Genre, „Drei Lieder“ auf Worte von Schukowski (180, 95-96). Und ein anonymer Kritiker des „Moskauer Telegraph“ stellt in seiner Besprechung des „Musikalischen Albums“ von 1828 mit Genugtuung fest, dass der Komponist „nicht nur mit einer Ball- und Vaudeville-Musik“ beschäftigt ist, sondern auch ernste „umfangreiche musikalische Werke“¹¹ schreibt.

¹¹ „Moskauer Telegraph“, 1828, Nr. 1, S. 131-132.

Сообщая, что Верстовский работает над созданием большой оперы «и слышанные из нее отрывки, по уверению знатоков, доказывают, что в сем огромном труде талант г. Верстовского является в полном развитии», автор заканчивает свой отзыв пожеланием композитору «славы Россини и Моцарта».

Оперой, о которой идет речь, был «Пан Твардовский», поставленный на сцене московского Большого театра 24 мая того же года. Среди печатных откликов на эту постановку наибольший интерес представляет статья в «Драматическом прибавлении к „Московскому вестнику“» № 1, написанная тремя авторами— Н. А. Мельгуновым, С. П. Шевыревым и С. Т. Аксаковым. Мельгунов, которому принадлежал музыкальный раздел, подчеркивал, что «это наша, это первая русская опера»¹².

¹² Как отмечает Ю. А. Кремлей (132, 32), это было, по-видимому, первое его выступление по вопросам музыки.

Обращая внимание на следы влияния Мегюля и Вебера в музыке Верстовского, он замечает, что было бы несправедливо считать композитора подражателем: «Напротив, он умел создать свой род, которому остается всегда верен».

Помимо оценки самой оперы представляют интерес и некоторые из высказанных в статье общих мыслей. В ответ на раздававшиеся по адресу композитора упреки в отсутствии у него русских народных мелодий автор замечает, что, во-первых, сюжет оперы не русский, а польский, а во-вторых, обращение к фольклорному материалу само по себе не может служить критерием народности музыки: «Написать оперу в русском

Der Autor berichtet, dass Werstowski an einer großen Oper arbeitet, „und die Ausschnitte, die man daraus gehört hat, beweisen nach Meinung von Kennern, dass in diesem großen Werk das Talent von Herrn Werstowski in voller Entwicklung ist“, und beendet seine Rezension, indem er dem Komponisten „den Ruhm von Rossini und Mozart“ wünscht.

Es handelte sich um die Oper „Pan Twardowski“, die am 24. Mai desselben Jahres im Moskauer Bolschoi-Theater aufgeführt wurde. Unter den gedruckten Reaktionen auf diese Inszenierung ist ein Artikel im „Dramatischen Nachtrag zum „Moskauer Westnik“ Nr. 1 am interessantesten, der von drei Autoren - N. A. Melgunow, S. P. Schewyrew und S. T. Aksakow - geschrieben wurde. Melgunow, dem der musikalische Teil gehörte, betonte: „Das ist unsere, das ist die erste russische Oper“.¹²

¹² Wie J. A. Kremlei bemerkt (132, 32), war dies offenbar seine erste Rede über Musik.

Er wies auf die Spuren des Einflusses von Méhul und Weber in Werstowskis Musik hin und stellte fest, dass es ungerecht wäre, den Komponisten als Nachahmer zu bezeichnen: „Im Gegenteil, er war in der Lage, seine eigene Art zu schaffen, der er immer treu geblieben ist“.

Neben der Bewertung der Oper selbst sind auch einige der in dem Artikel geäußerten allgemeinen Gedanken von Interesse. Zu den Vorwürfen an den Komponisten, er habe keine russischen Volksmelodien verwendet, merkt der Autor an, dass erstens die Handlung der Oper nicht russisch, sondern polnisch sei und zweitens der Rückgriff auf folkloristisches Material an sich nicht als Kriterium für die Nationalität der Musik dienen könne: „Eine Oper mit

характере может тот, кто, достаточно напивавшись нашими напевами, переработает их в себе и потом уже в их духе напишет свое, не потому народное, что оно будет напоминать нам уже известные напевы, но потому, что будет соответствовать нашим музыкальным потребностям и чувству» (6, 10). В этих словах проявляется новое, более высокое понимание народности искусства, в какой-то степени перекликающееся с мыслями Белинского по данному вопросу.

Другой отклик на «Пана Твардовского», напечатанный в журнале «Атеней», принадлежал С. Т. Аксакову. В нем речь идет главным образом о либретто. Не считая себя достаточно компетентным для того, чтобы авторитетно судить о музыке, автор ограничивается лишь самыми общими замечаниями: «...Если музыка должна быть языком души, если назначение ее не одни уши, а сердце, если точное выражение чувств и положений действующих лиц составляют высокое достоинство музыкального произведения, то музыка г. Верстовского превосходна», прибавляя к этому, что «опытные знатоки и беспристрастные артисты согласны с данным мнением»¹³.

¹³ «Атеней», 1828, №10. Рецензия перепечатана в т. 3 Собрания сочинений Аксакова (М., 1956).

Следующая опера Верстовского «Вадим» с нетерпением ожидалась всеми, кто был близок к музыкальному театру, и сообщения о готовящейся ее постановке в Москве не раз появлялись в печати. Но когда премьера состоялась, отзывы об опере были далеко не единодушны.

russischem Charakter kann jemand schreiben, der, nachdem er sich an unseren Melodien satt gehört hat, sie in sich selbst umarbeitet und dann seine eigene in ihrem Geiste schreibt, nicht weil sie volkstümlich sein wird, weil sie uns an bereits bekannte Melodien erinnert, sondern weil sie unseren musikalischen Bedürfnissen und Gefühlen entspricht“ (6, 10). Diese Worte zeugen von einem neuen, höheren Verständnis der Volkstümlichkeit der Kunst, das in gewisser Weise an Belinskis Gedanken zu diesem Thema anknüpft.

Eine weitere Antwort auf „Pan Twardowski“, die in der Zeitschrift „Athenaeum“ abgedruckt wurde, stammt von S. T. Aksakow. Sie befasst sich hauptsächlich mit dem Libretto. Da er sich selbst nicht für kompetent genug hält, um ein verbindliches Urteil über die Musik abzugeben, beschränkt sich der Autor auf sehr allgemeine Bemerkungen: „...Wenn die Musik die Sprache der Seele sein soll, wenn sie nicht nur für die Ohren, sondern für das Herz bestimmt ist, wenn der präzise Ausdruck der Gefühle und Haltungen der Akteure die hohe Würde eines musikalischen Werkes ausmacht, dann ist die Musik von Herrn Werstowski ausgezeichnet“, und fügte hinzu, dass „erfahrene Kenner und unparteiische Künstler mit dieser Meinung übereinstimmen“¹³.

¹³ „Athenaeum“, 1828, Nr. 10. Die Rezension ist nachgedruckt in Band 3 von Aksakows Gesammelte Werke (M., 1956).

Werstowskis nächste Oper „Wadim“ wurde von allen, die dem Musiktheater nahestanden, mit Spannung erwartet, und in der Presse erschienen mehr als einmal Berichte über die bevorstehende Aufführung in Moskau. Doch als die Premiere stattfand, waren die Kritiken über die Oper alles andere als einhellig.

«Молва», усердно анонсировавшая появление новой русской оперы, отмечала огромное стечение публики на первых представлениях, а затем задавала вопрос: «Но оправдалось ли это всеобщее ожидание, удовлетворился ли этот необыкновенный восторг?»¹⁴.

¹⁴ «Молва», 1832, № 97, с. 385.

После нескольких замечаний о роскоши сценического оформления давалась уничтожающая критика либретто; в отношении же музыки рецензент занял двойственную позицию. Признавая, что «педантическая критика, может быть, откажет „Вадиму“ в органической целостности, полноте и оконченности, требуемых от оперы», автор статьи констатирует, что те, кто умеет «только слушать и чувствовать музыку, а не разбирать ее по ученым грамматическим правилам... наслаждались от всей души родными звуками, господствующими в „Вадиме“»¹⁵.

¹⁵ «Молва», 1832; № 98, с. 391.

Более суровым и последовательным в своем критическом отношении к опере Верстовского оказался издатель «Московского телеграфа» Н. А. Полевой, прямо объявлявший «Вадима» неудавшимся произведением, обреченным на недолговечность. «Причина неудачи „Вадима“,—пишет Полевой,—кажется нам в нерешительном характере музыки, изумительной нескладности пьесы, лишенной всякой поэзии, и недостатке музыкальных средств для русской оперы» (209, 276).

Посвящая далее ряд страниц подробному рассмотрению оперы в последовательном развитии ее драматургии от действия к действию, автор статьи задает вопрос: «Что

Die (*Wochenzeitschrift*) „Das Gerücht“, die das Erscheinen einer neuen russischen Oper eifrig angekündigt hatte, bemerkte den großen Andrang bei den ersten Aufführungen und stellte dann die Frage: „Aber war diese allgemeine Erwartung gerechtfertigt, wurde diese außerordentliche Freude befriedigt?“¹⁴.

¹⁴ „Das Gerücht“, 1832, Nr. 97, S. 385.

Nach einigen Bemerkungen über den Luxus des Bühnenbildes folgte eine vernichtende Kritik am Libretto; in Bezug auf die Musik nahm der Rezensent jedoch eine ambivalente Haltung ein. Der Autor des Artikels räumt ein, dass „eine pedantische Kritik „Wadims“ vielleicht die organische Integrität, die Vollständigkeit und die Endgültigkeit verweigern würde, die eine Oper braucht“, und stellt fest, dass diejenigen, die „die Musik nur hören und fühlen können und sie nicht nach wissenschaftlichen grammatikalischen Regeln analysieren ... von ganzem Herzen die in „Wadim“ vorherrschenden einheimischen Klänge genossen“¹⁵.

¹⁵ „Das Gerücht“, 1832; Nr. 98, S. 391.

Schärfer und konsequenter in seiner Kritik an Werstowskis Oper war der Herausgeber des „Moskauer Telegraph“ N. A. Polewoi, der „Wadim“ direkt zu einem gescheiterten Werk erklärte, das zu einem kurzen Leben verdammt sei. „Der Grund für das Scheitern von „Wadim“, schreibt Polewoi, „scheint uns die Unentschlossenheit der Musik, die wunderbare Inkohärenz des Stücks, das jeder Poesie entbehrt, und der Mangel an musikalischen Mitteln für eine russische Oper zu sein“ (209, 276).

Nachdem der Autor des Artikels einige Seiten einer detaillierten Untersuchung der Oper in der sequenziellen Entwicklung ihres Dramas von Handlung zu Handlung gewidmet hat,

должно выбрать человеку, который захотел бы теперь написать русскую оперу?» В поисках ответа на этот вопрос он пускается в общие рассуждения о двух противоположных родах музыки — «музыке Юга» и «музыке Севера», подразумевая под этими определениями итальянскую и немецкую музыку. Наиболее ярким и крупным представителем первой Полевой называет Россини, второй — Моцарта и Бетховена ¹⁶.

¹⁶ Полевой указывает еще третий род музыки, более ограниченный, по его мнению, — «музыки национальной», величайшим представителем которой он считает Вебера. Мысль его не вполне ясна в данном случае. Можно предполагать, что здесь имеется в виду музыка, близкая к народным истокам, но не достигшая всеобщего, мирового значения.

К подобному противопоставлению прибегали многие русские критики первой половины XIX века — корни этой антитезы мы находим еще в споре «моцартистов» и «россинистов».

Полевой считает, что русскому складу мыслей и чувств более близка «глубокая, многообразная музыка Севера, эта fuga страстей человека. В этой музыке вернее можно искать оснований для созданий русского композитора, и скорее отзовутся сердца слушателей на нее, нежели на веселость и огонь Юга» (209, 279) ¹⁷.

¹⁷ Вспоминаются слова Глинки об итальянском *sentimento brillante*, чуждом «жителям Севера» — русским.

stellt er die Frage: „Was sollte ein Mann wählen, der jetzt eine russische Oper schreiben möchte?“ Auf der Suche nach einer Antwort auf diese Frage beginnt er mit einer allgemeinen Spekulation über zwei gegensätzliche Arten von Musik — „Musik des Südens“ und „Musik des Nordens“, wobei er unter diesen Definitionen die italienische und die deutsche Musik versteht. Polewoi bezeichnet Rossini als den prominentesten und wichtigsten Vertreter der ersteren, die letztere - Mozart und Beethoven ¹⁶.

¹⁶ Polewoi weist auf eine dritte, seiner Meinung nach begrenztere Art von Musik hin, die „Musik des Nationalen“, für die er Weber als den größten Vertreter ansieht. Sein Gedanke ist in diesem Fall nicht ganz klar. Wir können davon ausgehen, dass er sich auf Musik bezieht, die ihrem volkstümlichen Ursprung nahe ist, aber keine universelle, weltweite Bedeutung erlangt hat.

Viele russische Kritiker der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts griffen auf eine ähnliche Antithese zurück - die Wurzeln dieser Antithese sind im Streit zwischen „Mozartianern“ und „Rossinianern“ zu finden.

Polewoi glaubt, dass die russische Denk- und Fühlweise der „tiefen, vielfältigen Musik des Nordens, dieser Fuge menschlicher Leidenschaften“ näher steht. In dieser Musik kann man richtigerweise Gründe für die Werke eines russischen Komponisten suchen, und die Herzen der Zuhörer werden eher auf sie reagieren als auf die Fröhlichkeit und das Feuer des Südens“ (209, 279) ¹⁷.

¹⁷ Glinkas Worte über das italienische *sentimento brillante*, das den „Bewohnern des Nordens“ - den Russen - fremd ist, kommen einem in den Sinn.

Но к этому он прибавляет, что подлинно русский композитор должен создать «нечто свое, самобытное», а не просто подражать образцам немецкого музыкального искусства.

Более одобрительной была оценка «Аскольдовой могилы» — лучшей из опер Верстовского и единственной, которая смогла завоевать широкую и длительную популярность. В журнале «Московский наблюдатель» отмечалось, что, по общему признанию, «музыка „Аскольдовой могилы“ гораздо выше первых двух опер г. Верстовского». Автор рецензии высказывает некоторые критические замечания по поводу либретто, страдающего, по его мнению, ненужной идеализацией отрицательных сторон допетровской Руси. В музыке же его все вполне устраивает, и он берет композитора под защиту от упреков в «романсическом направлении» и отказе от крупных оперных форм: «Но что до этого, если музыкант, который до сих пор один трудится с неутомимым жаром на поприще своего искусства, одушевил оперу во многих местах неподдельным вдохновением, уловил тайну музыкальной народности, если у него все, что называют песнью, романсом, именно прекрасно, по отзыву самых строгих знатоков»¹⁸.

¹⁸ «Московский наблюдатель», 1835, № 2, с. 287.

Позиции, с которых оценивается здесь музыка «Аскольдовой могилы», нельзя признать прогрессивными. По широте и серьезности суждений этот отзыв значительно уступает приведенным выше высказываниям Мельгунова и Полевого о первых двух операх Верстовского¹⁹.

¹⁹ Впрочем, автор сам признавался в том, что лишен «тонкого

Aber er fügt hinzu, dass ein wahrhaft russischer Komponist „etwas Eigenes, Originelles“ schaffen muss und nicht einfach die Vorbilder der deutschen Musikkunst nachahmen darf.

Positiver fiel die Bewertung von „Askolds Grab“ aus, der besten von Werstowskis Opern und der einzigen, die eine breite und dauerhafte Popularität erlangen konnte. In der Zeitschrift „Moskauer Beobachter“ wurde festgestellt, dass allgemein anerkannt wurde, dass „die Musik von „Askolds Grab“ den ersten beiden Opern Werstowskis weit überlegen ist“. Der Autor der Rezension macht einige kritische Anmerkungen zum Libretto, das seiner Meinung nach an einer unnötigen Idealisierung der negativen Aspekte des vorpetrinischen Russlands krankt. Mit der Musik hingegen ist er durchaus zufrieden und nimmt den Komponisten gegen Vorwürfe der „romantischen Richtung“ und der Ablehnung großer Opernformen in Schutz: „Was aber, wenn der Musiker, der noch allein mit unermüdlicher Glut auf dem Felde seiner Kunst arbeitet, die Oper an vielen Stellen mit echter Inspiration belebt hat, das Geheimnis der musikalischen Volkstümlichkeit erfasst hat, wenn er alles, was man ein Lied, eine Romanze nennt, nach dem Urteil der strengsten Kenner gerade gut ist“¹⁸.

¹⁸ „Moskauer Beobachter“, 1835, Nr. 2, S. 287.

Die Positionen, von denen aus die Musik von „Askolds Grab“ hier bewertet wird, können nicht als fortschrittlich anerkannt werden. In Bezug auf Umfang und Ernsthaftigkeit des Urteils steht diese Rezension weit hinter den oben genannten Aussagen von Melgunow und Polewoi über die ersten beiden Opern Werstowskis zurück¹⁹.

¹⁹ Der Autor selbst räumte jedoch ein, dass er über kein „feines musikalisches

музыкального чувства» и выступает в данном случае лишь в роли «общественного переметчика, который собирает чужие мнений и пользуется ими, чтобы наполнить журнальную страницу».

И если известная снисходительность оценки могла быть оправдана тем, что Верстовский действительно был тогда единственным композитором, работавшим над созданием национальной русской оперы, то с появлением «Ивана Сусанина» Глинки, увидевшего свет немногим более года спустя, ситуация существенно изменилась. Прежние критерии оказались несостоятельными, и требования к отечественной опере стали гораздо более высокими.

В рецензии на постановку «Аскольдовой могилы» в Петербурге в 1841 году Ф. А. Кони чрезвычайно резко отзывается об опере, считая, что она «далеко не удовлетворяет требованиям современного музыкального творчества» и даже не заслуживает того, чтобы называться оперой: «Это есть большой, четырехактный водевиль, с песнями, куплетами и хорами и, к довершению эффекта, с танцами, сражениями, бурей и великолепным спектаклем» (124). Кони подвергает критике самый тип оперы с разговорными сценами, в котором музыка не передает действия, движения и борьбы страстей, а носит лишь характер отдельных лирических вставок: «Пока люди радуются или грустят, они поют у г. Верстовского; как в них забурлили страсти, капельмейстер ударит окончательный аккорд, и они пошли говорить». В итоге автор приходит к выводу, что «наши понятия об опере как о высшем проявлении музыкального творчества никак не дружатся с песенником, который дают под названием „Аскольдовой могилы“!»

Gespür“ verfüge und in diesem Fall nur in der Rolle eines „öffentlichen Tauschbörsianers, der die Meinungen anderer Leute sammelt und damit eine Magazinseite füllt“, agiere.

Und wenn sich die gewisse Milde der Beurteilung damit rechtfertigen lässt, dass Werstowski zu dieser Zeit tatsächlich der einzige Komponist war, der an der Schaffung einer nationalen russischen Oper arbeitete, so änderte sich die Situation mit dem Erscheinen von Glinkas „Iwan Sussanin“, der etwas mehr als ein Jahr später veröffentlicht wurde, erheblich. Die bisherigen Kriterien erwiesen sich als unhaltbar, und die Anforderungen an die russische Oper wurden wesentlich höher.

In seiner Rezension der Aufführung von „Askolds Grab“ in St. Petersburg im Jahr 1841 äußert sich F. A. Koni äußerst scharf über die Oper und ist der Meinung, dass sie „weit davon entfernt ist, den Anforderungen des modernen musikalischen Schaffens zu genügen“ und es nicht einmal verdient, als Oper bezeichnet zu werden: „Es handelt sich um ein großes, vieraktiges Vaudeville mit Liedern, Couplets und Refrains und, um den Effekt zu krönen, mit Tänzen, Schlachten, einem Sturm und einer prächtigen Aufführung“ (124). Koni kritisiert gerade den Typus der Oper mit Konversationsszenen, in denen die Musik nicht die Handlung, die Bewegung und den Kampf der Leidenschaften vermittelt, sondern nur den Charakter von separaten lyrischen Einschüben hat: „Während die Menschen sich freuen oder trauern, singen sie bei Herrn Werstowski; sobald die Leidenschaften in ihnen aufbrausen, schlägt der Kapellmeister den letzten Akkord an, und sie gehen fort, um zu sprechen. So kommt der Autor zu dem Schluss, dass unsere Vorstellungen von der Oper als der höchsten Form des musikalischen Schaffens sich in keiner

К аналогичному выводу приходил и Боткин, сравнивая «Аскольдову могилу» и «Ивана Сусанина», хотя он не был безусловным почитателем Глинки и находил в его опере преобладание лиризма и недостаток драматического элемента. Но, будучи человеком высокой художественной культуры, тонким ценителем подлинного большого искусства, он не мог не сознавать огромной дистанции между оперным творчеством Глинки и Верстовского. В своем суждении об «Аскольдовой могиле» Боткин близок к Кони, утверждая, что это «не опера, а драма, лирические места которой положены на музыку». Задавая вопрос — «какая же разница между „Аскольдовой могилой“ и „Жизнью за царя“?» — он отвечает: «Та, что М. И. Глинка смело принял затруднение и препятствие и боролся с ним, успешно или неуспешно — нет дела, а г. Верстовский благоразумно обошел их кругом» (56, 246—247).

Появление «Ивана Сусанина» выдвинуло перед русской музыкальной критикой целый комплекс проблем, отчасти уже, не новых и ставившихся ранее в отдельных печатных выступлениях, но впервые обретших полную ясность и отчетливость. В спорах об опере Глинки поляризовались основные направления отечественной музыкально-критической мысли. При всем многообразии нюансов в оценках оперы, ясно вырисовываются две различные, противоположные тенденции: прогрессивная исходящая из глубокой и искренней заинтересованности а успехах своего национального искусства, и реакционная, по существу враждебная ему. Выразители первой тенденции горячо приветствовали

Weise mit dem Liedgut vertragen, das uns unter dem Titel „Askolds Grab“ dargeboten wird!“

Botkin kam zu einer ähnlichen Schlussfolgerung, als er „Askolds Grab“ und „Iwan Sussanin“ verglich, obwohl er kein bedingungsloser Bewunderer von Glinka war und in seiner Oper das Vorherrschen des Lyrischen und den Mangel an dramatischen Elementen feststellte. Aber als Mann von hoher künstlerischer Kultur, als feiner Kenner wahrer großer Kunst, konnte er nicht umhin, sich des enormen Abstands zwischen den Opernwerken von Glinka und Werstowski bewusst zu sein. In seinem Urteil über „Askolds Grab“ ist Botkin nahe an Koni, indem er argumentiert, dass es „keine Oper, sondern ein Drama ist, dessen lyrische Teile vertont sind“. Auf die Frage „Was ist der Unterschied zwischen „Askolds Grab“ und „Ein Leben für den Zaren“?“ antwortet er: „Der Unterschied besteht darin, dass M. I. Glinka die Schwierigkeiten und Hindernisse tapfer auf sich nahm und dagegen ankämpfte, erfolgreich oder erfolglos - das spielt keine Rolle, während Herr Werstowski sie umsichtig umging“ (56, 246-247).

Das Erscheinen von „Iwan Sussanin“ stellte die russische Musikkritik vor eine ganze Reihe von Problemen, die zum Teil nicht neu waren und schon früher in einzelnen gedruckten Reden aufgeworfen wurden, aber zum ersten Mal volle Klarheit und Deutlichkeit gewannen. Die Auseinandersetzungen um Glinkas Oper polarisierten die Hauptrichtungen des russischen musikkritischen Denkens. Bei aller Vielfalt der Nuancen in der Bewertung der Oper lassen sich zwei unterschiedliche, gegensätzliche Tendenzen erkennen: fortschrittliche, die von einem tiefen und aufrichtigen Interesse am Erfolg ihrer nationalen Kunst ausgehen, und reaktionäre, die ihr im Grunde feindlich gegenüberstehen. Die Vertreter der ersten Tendenz begrüßten Glinkas

гениальное глинкинское создание как новое замечательное достижение русской музыки; представители второй — всячески старались умалить и принизить его роль.

Журнально-газетная полемика, сопровождавшая постановки обеих опер Глинки, достаточно широко и полно освещена в советском музыкознании (см.: 132; 146). Поэтому мы ограничимся здесь только кратким напоминанием ее важнейших моментов, характеризующих расстановку сил на музыкально-критическом фронте.

Цикл статей Одоевского об «Иване Сусанине» приобрел классическое значение. Уже после первого представления оперы он смело и решительно выступил в ее поддержку, откликнувшись на знаменательную для русской музыки премьеру краткой статьей под названием «Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки „Жизнь за царя“», основные формулировки которой стали крылатыми выражениями. Одоевский подчеркивал прежде всего глубокое проникновение композитора во внутренний строй народного музыкального мышления, благодаря чему ему удалось доказать, что «русская мелодия, естественно, то заунывная, то веселая, то удалая, может быть возвышена до трагического стиля». При этом критик отмечает, что Глинка почти не обращается в своей опере к подлинным народным песням и вместе с тем в ее музыке «нет ни одной фразы, которая бы не была родною русскому слуху».

Завершается статья пророческими словами: «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе,— новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: период русской музыки. Такой подвиг, скажем, положи руку на

brillante Schöpfung als eine neue und bemerkenswerte Errungenschaft der russischen Musik; die Vertreter der zweiten Tendenz versuchten auf jede erdenkliche Weise, die Rolle der Oper zu schmälern und herunterzuspielen.

Die Zeitungspolemik, die die Aufführungen der beiden Glinka-Opern begleitete, ist in der sowjetischen Musikwissenschaft ausführlich und umfassend genug behandelt worden (siehe: 132; 146). Daher beschränken wir uns hier auf eine kurze Erinnerung an ihre wichtigsten Momente, die das Kräfteverhältnis an der musikkritischen Front charakterisieren.

Odojewskis Artikelserie über „Iwan Sussanin“ hat klassische Bedeutung erlangt. Bereits nach der Uraufführung der Oper sprach er sich kühn und entschieden für sie aus und antwortete auf die für die russische Musikpremiere bedeutsame Veröffentlichung mit einem kurzen Artikel mit dem Titel „Brief an einen Musikliebhaber über Glinkas Oper „Leben für den Zaren““, dessen wichtigste Formulierungen zu geflügelten Worten wurden. Odojewski hob vor allem das tiefe Eindringen des Komponisten in die innere Struktur des volksmusikalischen Denkens hervor, dank dessen er beweisen konnte, dass „die russische Melodie, die von Natur aus beschwingt, heiter oder fröhlich ist, zu einem tragischen Stil erhoben werden kann“. Gleichzeitig stellt der Kritiker fest, dass Glinka in seiner Oper fast nie auf authentische Volkslieder zurückgreift, und gleichzeitig gibt es in ihrer Musik „nicht eine einzige Phrase, die dem russischen Ohr nicht vertraut wäre“. Der Artikel schließt mit prophetischen Worten: „Mit Glinkas Oper ist das, was in Europa lange gesucht und nicht gefunden wurde - ein neues Element in der Kunst, und in ihrer Geschichte beginnt eine neue Periode: die Periode der russischen Musik. Eine solche Leistung, legen wir die Hand auf unser Herz, ist nicht nur eine Sache des

сердце, есть дело не только таланта, но гения!» (194, 119).

Во втором «Письме», появившемся в печати через несколько дней после первого, более подробно характеризуются сама опера и ее исполнение. Упоминается, правда, пока еще довольно глухо, и о том, что у новой оперы есть не только сторонники, но и противники, хотя, как замечает Одоевский, «число этих противников с каждым представлением уменьшается, а рукоплескания усиливаются».

Через некоторое время после опубликования этих двух «Писем» появилась еще одна статья Одоевского об «Иване Сусанине», носившая открыто полемический характер (183, 126—130). Поводом для ее написания послужили пренебрежительные разговоры по поводу глинкинской оперы в «высшем свете», (о которых упоминает сам композитор в своих «Записках», а также статья Булгарина в «Северной пчеле» (1836, 19 и 21 декабря), направленная на «развенчание» и дискредитацию нового произведения. Издатель этой «придворной» (по собственному его выражению) газеты, предоставивший Одоевскому возможность выступить на ее страницах со своими «Письмами», спешил исправить допущенный им неосторожный шаг. Не будучи в состоянии отрицать выдающееся дарование Глинки, Булгарин пытался принизить новизну и оригинальность его оперы, заявляя, что в искусстве вообще не может быть ничего нового, и упрекал композитора в будто бы узком «материальном» понимании народности.

Остро сатирическое изображение в статье Одоевского поведения великосветских театралов, которые «в продолжение всего акта лорнируют ложи, наконец, в самых лучших местах оперы встают и отправляются из первого ряда к выходу,

Talents, sondern des Genies!» (194, 119).

Im zweiten „Brief“, der einige Tage nach dem ersten im Druck erschien, werden die Oper selbst und ihre Aufführung ausführlicher charakterisiert. Es wird, allerdings immer noch etwas verhalten, erwähnt, dass die neue Oper nicht nur Befürworter, sondern auch Gegner hat, obwohl, wie Odojewski bemerkt, „die Zahl dieser Gegner mit jeder Aufführung abnimmt und der Beifall zunimmt“.

Einige Zeit nach der Veröffentlichung dieser beiden „Briefe“ erschien ein weiterer Artikel von Odojewski über „Iwan Sussanin“, der offen polemischer Natur war (183, 126-130). Der Grund für seine Abfassung war das abfällige Gerede über Glinkas Oper in der „hohen Gesellschaft“ (das der Komponist selbst in seinen „Notizen“ erwähnte) sowie Bulgarins Artikel in der „Nordbiene“ (1836, 19. und 21. Dezember), der darauf abzielte, das neue Werk zu „entlarven“ und in Misskredit zu bringen. Der Herausgeber dieser „Hof“-Zeitung (nach seinem eigenen Ausdruck), der Odojewski die Gelegenheit gab, mit seinen „Briefen“ in ihren Seiten zu erscheinen, beeilte sich, seinen unvorsichtigen Schritt zu korrigieren. Unfähig, Glinkas herausragendes Talent zu leugnen, versuchte Bulgarin, die Neuheit und Originalität seiner Oper herunterzuspielen, indem er behauptete, dass es in der Kunst überhaupt nichts Neues geben könne, und warf dem Komponisten ein scheinbar enges „materielles“ Verständnis der Nationalität vor.

Die scharf satirische Schilderung des Verhaltens von Theaterbesuchern der gehobenen Gesellschaft in Odojewskis Artikel, die „während des ganzen Aktes in den Logen ausharren und schließlich auf den besten Plätzen der Oper aufstehen und von der ersten Reihe bis

останавливаются у каждого ряда, здороваются, разговаривают», — заставили редактора уже другого органа печати²⁰ сделать примечания с оговорками, смягчающими критический, пафос подобных зарисовок.

²⁰ Статья была напечатана в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду», 1837, 30 января, № 5.

Фраза Одоевского: «Все желало и желает успеха г. Глинки, кроме высшей публики» недвусмысленно указывает на социально-политическую подоплеку разногласий в оценке «Ивана Сусанина».

Среди первых печатных откликов на постановку «Ивана Сусанина» представляет интерес статья Я. М. Неверова «О новой опере г. Глинки „Жизнь за царя“», появившаяся в октябрьской книжке журнала «Московский наблюдатель» за 1836 год (см. также: 167).

Страстный и образованный любитель музыки, внесший ценный вклад в музыкальную лексикографию, Неверов не занимался вообще музыкально-критической деятельностью, и эта статья оказалась единственной его работой в данном жанре (см. о нем: 300; 45). Как свидетельствует сам автор, она была написана по просьбе Одоевского, влияние которого легко обнаруживается в содержании статьи (см.: 45, 259). Часто Неверов просто пересказывает или развивает его мысли и положения.

Обращаясь к московскому читателю, Неверов считал нужным коснуться опер Верстовского, пользовавшихся популярностью в Москве, но еще мало известных столичной публике. Отношение автора статьи к ним критическое. «Вадим» и «Аскольдова могила», по его мнению, «суть не что иное, как сбрание большею частью

zum Ausgang gehen, in jeder Reihe stehen bleiben, grüßen und sich unterhalten“, veranlasste den Redakteur eines anderen Presseorgans²⁰ zu Notizen mit Vorbehalten, die das kritische Pathos solcher Skizzen mildern.

²⁰ Der Artikel wurde gedruckt in „Literarische Zusätze zum Russischen Invaliden“, 1837, 30. Januar, Nr. 5.

Odojewskis Satz: „Alle wollten und wollen Glinkas Erfolg, nur nicht das höchste Publikum“ weist eindeutig auf den soziopolitischen Hintergrund der Meinungsverschiedenheiten bei der Bewertung von „Iwan Sussanin“ hin.

Zu den ersten gedruckten Reaktionen auf die Inszenierung von „Iwan Sussanin“ gehört ein interessanter Artikel von J. M. Newerow „Über Glinkas neue Oper ‚Leben für den Zaren‘“, der in der Oktoberausgabe 1836 der Zeitschrift „Moskauer Beobachter“ erschien (siehe auch: 167).

Newerow, ein leidenschaftlicher und gebildeter Musikliebhaber, der einen wertvollen Beitrag zur Musiklexikographie geleistet hat, hat sich überhaupt nicht musikkritisch betätigt, und dieser Artikel war sein einziges Werk in diesem Genre (siehe über ihn: 300; 45). Wie der Autor selbst bezeugt, wurde er auf Wunsch von Odojewski geschrieben, dessen Einfluss auf den Inhalt des Artikels unschwer zu erkennen ist (siehe: 45, 259). Oft paraphrasiert Newerow einfach seine Gedanken und Bestimmungen oder entwickelt sie weiter.

An den Moskauer Leser gerichtet, hielt es Newerow für notwendig, die in Moskau beliebten, aber dem Moskauer Publikum noch wenig bekannten Opern Werstowskis zu erwähnen. Die Haltung des Autors zu ihnen ist kritisch. „Wadim“ und „Askolds Grab“ sind seiner Meinung nach „nichts anderes als eine Ansammlung von meist reizvollen

прелестных русских мотивов, соединенных немецкими хорами, квартетами и Итальянскими речитативами»²¹.

²¹ Заметим, что это суждение Неверова значительно расходится с оценкой, данной «Аскольдовой могиле» в том же журнале годом раньше. Можно поэтому предполагать у автора сознательное полемическое намерение.

«Г. Глинка,—читаем далее, — поступил иначе: он глубоко вникнул в характер нашей народной музыки, подметил все ее особенности, изучил, усвоил ее — и потом дал полную свободу собственной фантазии, которая приняла образы чисто русские, родные...» (167, 337—338).

Заслуживает внимания замечание Неверова об оригинальности речитативов Глинки, которые «не похожи ни на немецкие, ни на итальянские; они соединяют выразительность и драматическую изменяемость первых с мелодичностью вторых, и в них, кажется, слышишь интонацию русского говора» (167, 338).

К именам Одоевского и Неверова как первых музыкальных писателей, сумевших в полной мере понять великое историческое значение глинкинского «Сусанина», следует добавить еще одно имя — автора статьи «Глинка и его музыкальные сочинения» Н. А. Мельгунова. Статья была написана до постановки оперы, и ее публикация должна была предшествовать премьере, но не появилась тогда в печати и стала достоянием известности лишь в 1874 году (см.: 148, 2, 202—209). Это, однако, не умаляет ее значения как документа русской музыкальной мысли 30-х годов.

russischen Motiven, kombiniert mit deutschen Chören, Quartetten und italienischen Rezitativen»²¹.

²¹ Es ist anzumerken, dass dieses Urteil über Newerow erheblich von der Bewertung abweicht, die ein Jahr zuvor in derselben Zeitschrift für „Askolds Grab“ abgegeben wurde. Man kann daher von einer bewussten polemischen Absicht des Autors ausgehen.

„Herr Glinka“, so lesen wir weiter, „machte es anders: er drang tief in den Charakter unserer Volksmusik ein, bemerkte alle ihre Eigenheiten, studierte sie, assimilierte sie - und ließ dann seiner eigenen Phantasie volle Freiheit, die sich rein russische, einheimische Bilder aneignete...“ (167, 337-338).

Bemerkenswert ist Newerows Bemerkung über die Originalität von Glinkas Rezitativen, die „weder den deutschen noch den italienischen Rezitativen ähneln; sie verbinden die Ausdruckskraft und die dramatische Wandelbarkeit der ersteren mit der Melodiösität der letzteren, und man scheint in ihnen die Intonation der russischen Umgangssprache zu hören“ (167, 338).

Zu den Namen von Odojewski und Newerow als den ersten Musikschriftstellern, die die große historische Bedeutung von Glinkas „Sussanin“ voll erfassen konnten, sollte noch ein weiterer Name hinzugefügt werden - der Autor des Artikels „Glinka und sein musikalisches Werk“, N. A. Melgunow. Der Artikel wurde vor der Aufführung der Oper geschrieben, und seine Veröffentlichung hätte vor der Premiere erfolgen müssen, aber er erschien damals nicht im Druck und wurde erst 1874 bekannt (siehe: 148, 2, 202-209). Dies schmälert jedoch nicht seine Bedeutung als Dokument des russischen Musikdenkens in den 30er Jahren.

Однокашник и друг Глинки по Благородному пансиону, Мельгунов уже раньше имел случай высказать свое отношение к его творчеству. После возвращения из-за границы в 1834 году Глинка побывал в Москве, где был организован вечер для ознакомления небольшого круга любителей музыки с его последними произведениями. Сообщая об этом вечере, Мельгунов писал: «Не смеем с первого раза произнести решительного суждения о музыкальных произведениях г. Глинки, но нам кажется, что в них соединены по видимому разнородные качества современной музыки: блеск, мелодия и контрапункт, и соединены так, что составляют нераздельное целое и высокооригинальное. Музыку г. Глинки молено узнать по осьми первым тактам. И эта оригинальность заключается в невыразимой грации и в ясности, так сказать, прозрачности его стиха!» (160, 361—362).

В последних словах верно и точно подмечены некоторые характерные черты глинкинского творчества. Те же качества музыки Глинки отмечает Мельгунов и в своей большой статье об «Иване Сусанине», но прибавляет, что его «грация не есть слабость» и «не исключает силы, равно как отделка не есть педантизм, ибо нигде не изыскана, и его гармония, несмотря на обдуманность работы, так прозрачна и легка, как драгоценное кружево» (159, 165).

В статье нет подробного разбора оперы, так как Мельгунов писал ее, находясь уже довольно давно за границей, и не знал «Сусанина» в Окончательном виде. В ней привлекают наше внимание прежде всего общие мысли о путях развития русской национальной музыки. Русская музыкальная школа, утверждает Мельгунов, усвоит

Melgunow, ein Klassenkamerad und Freund Glinkas aus dem Adelsinternat, hatte schon früher Gelegenheit gehabt, seine Haltung zu dessen Werk zum Ausdruck zu bringen. Nach seiner Rückkehr aus dem Ausland im Jahr 1834 besuchte Glinka Moskau, wo ein Abend organisiert wurde, um einem kleinen Kreis von Musikliebhabern seine neuesten Werke vorzustellen. Melgunow schrieb über diesen Abend: „Wir wagen es nicht, ein entscheidendes Urteil über Glinkas musikalische Werke aus der ersten Zeit zu fällen, aber es scheint uns, dass sie scheinbar heterogene Qualitäten der modernen Musik vereinen: Brillanz, Melodie und Kontrapunkt, und zwar in einer Weise, dass sie ein untrennbares Ganzes und höchst originell bilden. Die Musik von Herrn Glinka kann vom Orchester erkannt werden. Glinkas Musik ist von den ersten acht Takten an erkennbar. Und diese Originalität liegt in der unaussprechlichen Anmut und in der Klarheit, sozusagen in der Transparenz seiner Lyrik!“ (160, 361-362).

In den letzten Worten werden einige charakteristische Merkmale von Glinkas Werk korrekt und präzise zusammengefasst. Melgunow stellt in seinem großen Artikel über „Iwan Sussanin“ dieselben Qualitäten von Glinkas Musik fest, fügt aber hinzu, dass seine „Anmut keine Schwäche“ ist und „Kraft nicht ausschließt, ebenso wie die Verarbeitung keine Pedanterie ist, denn nirgends ist sie raffiniert, und seine Harmonie ist trotz der Bedachtsamkeit des Werks so transparent und leicht wie kostbare Spitze“ (159, 165).

Der Artikel enthält keine ausführliche Analyse der Oper, da Melgunow ihn schrieb, als er schon einige Zeit im Ausland war und „Sussanin“ in seiner endgültigen Form nicht kannte. Darin werden zunächst allgemeine Überlegungen über die Entwicklungswege der russischen Nationalmusik angestellt. Die russische Musikschule, so Melgunow, wird die

достижения всех остальных европейских школ и обогатит их новыми, свежими элементами, взятыми из жизни своего народа. Именно Глинка, по его мнению, является тем человеком, которому по плечу решение этой задачи. В статье подчеркивается, что композитор «понял иначе значение слова: русская музыка, русская опера, чем его предшественники», и «не ограничился более или менее близким подражанием народному напеву», а «открыл целую систему русской мелодии и гармонии, почерпнутую в самой народной музыке и не сходную ни с одной из предыдущих школ» (159, 163).

Невольно бросается в глаза близкое сходство этих формулировок с печатными высказываниями Одоевского, хотя Мельгунов и Одоевский не могли непосредственно общаться между собой в то время. Надо полагать, что и тот и другой выражали взгляды, сложившиеся в кругу людей, составлявших ближайшее окружение Глинки, и, вероятно, обсуждавшиеся при их дружеских встречах и беседах. Появление «Ивана Сусанина» позволило придать этим взглядам ясность и определенность, опираясь на уже имеющийся творческий опыт.

Рассмотренные статьи заложили основу отечественной глинкианы. Последующие критики и исследователи глинкинского творчества неизменно обращались к ним для подкрепления своих наблюдений и выводов.

Имя Глинки не переставало сходить со страниц периодической печати и тогда, когда бурные страсти, вызванные премьерой «Ивана Сусанина» в 1836 году, несколько поулеглись и опера прочно утвердилась в репертуаре. Сохранялись и две противоположные

Errungenschaften aller anderen europäischen Schulen aufnehmen und sie mit neuen, frischen Elementen aus dem Leben ihres Volkes bereichern. Glinka ist seiner Meinung nach die richtige Person, um diese Aufgabe zu erfüllen. Der Artikel hebt hervor, dass der Komponist „die Bedeutung des Wortes: russische Musik, russische Oper, anders verstand als seine Vorgänger“ und „sich nicht auf eine mehr oder weniger enge Nachahmung einer Volksmelodie beschränkte“, sondern „ein ganzes System russischer Melodie und Harmonie entdeckte, das aus der Volksmusik selbst geschöpft wurde und keiner der früheren Schulen glich“ (159, 163).

Die große Ähnlichkeit dieser Formulierungen mit den gedruckten Äußerungen Odojewskis ist auffallend, obwohl Melgunow und Odojewski zu dieser Zeit nicht direkt miteinander kommunizieren konnten. Es ist davon auszugehen, dass beide Ansichten zum Ausdruck brachten, die sich in Glinkas innerem Kreis entwickelt hatten und wahrscheinlich bei ihren freundschaftlichen Treffen und Gesprächen diskutiert wurden. Das Auftreten von „Iwan Sussanin“ ermöglichte es, diesen Ansichten Klarheit und Gewissheit zu verleihen und dabei auf die bereits vorhandene schöpferische Erfahrung zurückzugreifen.

Diese Artikel legten den Grundstein für die russische Glinka-Forschung. Spätere Kritiker und Forscher, die sich mit Glinkas Werk beschäftigten, stützten ihre Beobachtungen und Schlussfolgerungen stets auf diese Artikel.

Glinkas Name tauchte auch dann noch in der periodischen Presse auf, als sich die durch die Uraufführung von „Iwan Sussanin“ im Jahr 1836 ausgelösten Begeisterungstürme etwas gelegt hatten und die Oper fest im Repertoire etabliert war. Zwei gegensätzliche Linien in der Bewertung dieses Werkes, die

линии в оценке этого произведения, определившиеся с самого начала, но ничего принципиально нового ни с той, ни с другой стороны высказано не было. В связи с постановкой «Сусанина» в Москве в 1842 году помимо кратких газетных сообщений и рецензии были опубликованы две более обстоятельные статьи в журнале «Москвитянин», одна из которых принадлежала перу А. С. Хомякова — видного поэта и публициста из группы московских славянофилов. Автор чрезвычайно высоко оценивал оперу Глинки, подчеркивая ее народно-патриотическую идею, но приносил в трактовку произведения элементы консервативной славянофильской тенденциозности, что отчасти снижает значение статьи.

Постановка «Руслана и Людмилы» в том же году на сцене петербургского Большого театра послужила толчком к новой вспышке полемических страстей. Разные тенденции проявились еще до премьеры. Булгарин стремился заранее посеять недоверие и скепсис по отношению к новой опере. Не выступая прямо против Глинки, он писал о слабости русской оперной труппы, которая не сможет осилить такое сложное произведение, как «Руслан», и вроде бы даже выражал сочувствие композитору, вынужденному «сгибаться и сжиматься» до уровня находящихся в его распоряжении исполнительских сил («Северная пчела», 1842, 7 ноября).

Это вынудило Одоевского выступить со статьей, опровергающей подобные пессимистические прогнозы, хотя он прямо и не полемизировал с Булгариным. Одоевский писал о великолепном сценическом оформлении оперы, характеризовал исполнителей основных партий, среди которых были такие выдающиеся артисты, как О. А.

von Anfang an feststanden, blieben bestehen, aber auf beiden Seiten wurde nichts grundlegend Neues geäußert. Im Zusammenhang mit der Aufführung von „Sussanin“ in Moskau 1842 erschienen neben kurzen Zeitungsberichten und Rezensionen zwei ausführlichere Artikel in der Zeitschrift „Moskwitjanin“, von denen einer aus der Feder von A. S. Chomjakow stammte - einem prominenten Dichter und Publizisten aus der Gruppe der Moskauer Slawophilen. Der Autor lobte Glinkas Oper in den höchsten Tönen und hob ihre volkspatriotische Idee hervor, brachte jedoch Elemente einer konservativen slawophilen Tendenz in die Interpretation des Werks ein, was die Bedeutung des Artikels teilweise schmälert.

Die Inszenierung von „Ruslan und Ljudmila“ im selben Jahr am Bolschoi-Theater in St. Petersburg löste einen neuen Ausbruch polemischer Leidenschaften aus. Schon vor der Premiere traten verschiedene Tendenzen zutage. Bulgarin versuchte bereits im Vorfeld, Misstrauen und Skepsis gegenüber der neuen Oper zu säen. Ohne sich direkt gegen Glinka zu wenden, schrieb er über die Schwäche der russischen Operngesellschaft, die ein so komplexes Werk wie „Ruslan“ nicht bewältigen könne, und schien sogar mit dem Komponisten zu sympathisieren, der sich auf das Niveau der ihm zur Verfügung stehenden Aufführungskräfte „beugen und schrumpfen“ müsse („Die Nordbiene“, 1842, 7. November).

Odojewski sah sich daraufhin gezwungen, einen Artikel zu schreiben, in dem er solche pessimistischen Prognosen widerlegte, ohne jedoch direkt mit Bulgarin zu polemisieren. Odojewski schrieb über das prächtige Bühnenbild der Oper, charakterisierte die Darsteller der Hauptrollen, darunter so hervorragende Künstler wie O. A. Petrow und A. J. Worobjowa-Petrowa,

Петров, А. Я. Воробьева-Петрова, высоко оценивал музыкальное руководство дирижера Ф. А. Раля. Все это, по его словам, служит залогом того, что «сказочная, неслыханная» музыка Глинки сможет дойти до слушателя во всей своей новизне и богатстве, а «блеск и великолепие этого спектакля превосходит все, что доньше видели на русских театрах, с которыми театры других столиц не могут соперничать в наше время в этом отношении» (197, 201).

Новое столкновение между теми же двумя авторами произошло после первых спектаклей. Булгарин снова избрал тот же маневр: не высказывая открыто своего отношения к самой опере, он предпочел нанести, так сказать, удар с фланга и ссылаясь на якобы холодный прием ее публикой. Разоблачая лживость этого утверждения, Одоевский иронически писал, что здесь, вероятно, допущена какая-то опечатка или пропущено несколько строк. «Напротив,— заявляет он,— по моим наблюдениям, публика с каждым представлением открывает новые, не замеченные сначала красоты в новой опере и более и более постигает всю прелесть мелодий, которыми она так богата...» (198, 205).

Эта вторая статья Одоевского о «Руслане и Людмиле» не содержит подробного разбора глинкинской оперы, но в ней высказан ряд принципиально важных мыслей, связанных с пониманием драматургических особенностей произведения. Повторяя некоторые из своих суждения по поводу «Ивана Сусанина», в котором «музыкальный характер русской мелодии» доведен композитором «до трагического стиля», Одоевский пишет далее: «„Руслан и Людмила“ есть вторая отрасль того же направления; в ней преобладает характер славянской

и лобте die musikalische Leitung des Dirigenten F. A. Ral. All dies sei eine Garantie dafür, dass Glinkas „fabelhafte, unerhörte“ Musik in ihrer ganzen Neuartigkeit und ihrem Reichtum den Zuhörer erreiche, und „der Glanz und die Pracht dieser Aufführung übertrifft alles, was man bisher an russischen Theatern gesehen hat, mit denen die Theater anderer Hauptstädte in dieser Hinsicht in unserer Zeit nicht konkurrieren können“ (197, 201).

Nach den ersten Aufführungen kam es zu einer erneuten Auseinandersetzung zwischen denselben beiden Autoren. Bulgarin wählte erneut dasselbe Manöver: ohne seine Haltung zur Oper selbst offen zu äußern, zog er es vor, sozusagen von der Flanke her anzugreifen, und verwies auf die angeblich kalte Aufnahme der Oper durch das Publikum. Um die Falschheit dieser Behauptung zu entlarven, schrieb Odojewski ironisch, es handle sich wahrscheinlich um einen Tippfehler oder es fehlten einige Zeilen. „Im Gegenteil“, erklärt er, „nach meinen Beobachtungen entdeckt das Publikum mit jeder Aufführung neue Schönheiten in der neuen Oper, die es zunächst nicht bemerkt hat, und erkennt mehr und mehr die Schönheit der Melodien, an denen sie so reich ist...“ (198, 205).

Dieser zweite Artikel von Odojewski über „Ruslan und Ljudmila“ enthält keine detaillierte Analyse von Glinkas Oper, aber er bringt eine Reihe von grundlegenden Gedanken zum Verständnis der dramaturgischen Merkmale des Werks zum Ausdruck. Odojewski wiederholt einige seiner Urteile über „Iwan Sussanin“, in dem „der musikalische Charakter der russischen Melodie“ vom Komponisten „in einen tragischen Stil“ gebracht wird, und schreibt weiter: „Ruslan und Ljudmila“ ist der zweite Zweig derselben Richtung; in ihm herrscht der Charakter des Slawischen - des Fantastischen -

— фантастический-, это наша сказка, легенда — но в музыкальном мире... Искать здесь обыкновенной драмы— напрасно; драма в фантастическом, сказочном мире имеет свои особенности и условия...» (198, 210—211).

Так сжато, почти афористично формулирует Одоевский различие драматургических принципов, лежащих в основе двух опер Глинки, и тем самым намечает верное решение вопроса о мнимом преимуществе той или другой из них, который послужил источником новой полемики, развернувшейся накануне 60-х годов.

Среди множества печатных откликов на постановку «Руслана и Людмилы» особенно выделяется большая статья О. И. Сенковского в «Библиотеке для чтения» (1842, декабрь), которую В. В. Стасов считал лучшим из всего написанного об этой глинкинской опере (260, 285). Отмечая необычайное богатство и оригинальность ее музыки, Сенковский писал, что в ней «каждая фраза— верх искусства, каждый период — целая бездна гениальных красот». «Тут есть такие вещи,— утверждает критик,— которыми гордился бы гений самого Бетховена, если б он произвел их» (234, 237, 244).

Характеризуя «Руслана» как «оперу в русско-сказочном роде», Сенковский противопоставляет его «волшебной» опере немецкого романтического типа. Уже в предпосланной премьере краткой заметке он отмечал это различие: «Глинка, который с первого шагу открыл новые пути в своем искусстве и торжественно пошел по ним, не стал бы писать волшебной оперы после „Волшебной флейты“, „Фрейшютца“, „Оберона“. Этот род уже исчерпан. Он очень удачно избрал русскую сказку. В германском „волшебстве“ формы предметов

vor, es ist unser Märchen, die Legende - aber in der musikalischen Welt.... Das gewöhnliche Drama sucht man hier vergebens; das Drama in der phantastischen, märchenhaften Welt hat seine eigenen Eigentümlichkeiten und Bedingungen...» (198, 210-211).

Odojewski formuliert so prägnant, ja fast aphoristisch den Unterschied zwischen den dramaturgischen Prinzipien, die Glinkas beiden Opern zugrunde liegen, und skizziert damit die richtige Antwort auf die Frage nach der vermeintlichen Überlegenheit der einen oder anderen Oper, die am Vorabend der 60er Jahre eine neue Polemik auslöste.

Unter den vielen gedruckten Reaktionen auf die Inszenierung von „Ruslan und Ljudmila“ sticht ein umfangreicher Artikel von O. I. Senkowski in der „Bibliothek zum Lesen“ (1842, Dezember) hervor, den W. W. Stassow für den besten von allen hält, die über diese Glinka-Oper geschrieben wurden (260, 285). Unter Hinweis auf den außerordentlichen Reichtum und die Originalität der Musik schrieb Senkowski, dass in ihr „jede Phrase der Gipfel der Kunst ist, jede Periode ein ganzer Abgrund genialer Schönheit“. „Es gibt hier Dinge“, so der Kritiker, „auf die das Genie Beethovens selbst stolz wäre, wenn er sie geschaffen hätte“ (234, 237, 244).

Senkowski charakterisiert „Ruslan“ als „eine Oper vom Typus des russischen Märchens“ und stellt sie der „magischen“ Oper der deutschen Romantik gegenüber. Schon in der kurzen Notiz vor der Uraufführung vermerkte er diese Unterscheidung: „Glinka, der von Anfang an neue Wege in seiner Kunst eröffnete und sie feierlich verfolgte, würde nach der „Zauberflöte“, dem „Freischütz“, dem „Oberon“ keine Zauberoper schreiben. Diese Gattung ist bereits erschöpft. Er wählte mit großem Erfolg das russische Märchen. In der germanischen „Magie“ sind die Formen der Gegenstände mit

облекаются неопределенною таинственностью, мраком, туманами суеверия и восторженности; в русской сказке, напротив, все светло, весело, игриво, резко, разнообразно, необычайно, изумительно» (233, 232—233).

Ученый-востоковед, знаток арабских культур Сенковский не мог пройти мимо восточных элементов в «Руслане и Людмиле». Он подчеркивает, что фантастические образы у Глинки, в отличие от условной романтической фантастики, приобрели вполне реальный характер благодаря тонкому воспроизведению композитором своеобразного; необычного для европейского уха колорита восточной музыки. В опере Глинки, как отмечает Сенковский, нашла отражение та причудливая «смесь Востока с Севером», которую он считает характерной особенностью русских сказок.

При общем, восторженно-хвалебном тоне статьи Сенковский, как, впрочем, и Одоевский, обращает внимание на недостатки либретто, длинноты в ходе действия, чрезмерную расточительность композитора, что затрудняет, по его мнению, восприятие оперы как музыкально-сценического целого. Эти вопросы, однако, не выдвигались на первый план. Они стали в центре споров о «Руслане и Людмиле» уже позже, с конца 50-х годов.

Статьи Одоевского и Сенковского не заставили замолчать противников оперы. Булгарин и его клика не унимались, действуя Главным образом посредством мелких уколов и придинок. Но для всех непредвзятых ценителей искусства значение «Руслана и Людмилы» как выдающегося события в русской музыке было очевидным.

Не случайно именно оперы Глинки стали предметом особого внимания

unbestimmtem Geheimnis, Düsternis, Nebeln des Aberglaubens und der Schwärmerei bekleidet; im russischen Märchen dagegen ist alles hell, heiter, spielerisch, scharf, abwechslungsreich, außergewöhnlich, wunderbar“ (233, 232-233).

Senkowski, ein Orientalist und Kenner der arabischen Kulturen, konnte die orientalischen Elemente in „Ruslan und Ljudmila“ nicht übersehen. Er betont, dass Glinkas phantastische Bilder im Gegensatz zur konventionellen romantischen Phantasie dank der subtilen Wiedergabe der besonderen, für das europäische Ohr ungewohnten Farbe der orientalischen Musik durch den Komponisten einen ganz realen Charakter erhalten. Wie Senkowski feststellt, spiegelt Glinkas Oper jene bizarre „Mischung aus dem Orient und dem Norden“ wider, die er für ein charakteristisches Merkmal der russischen Märchen hält.

Bei dem allgemeinen, enthusiastischen und lobenden Ton des Artikels macht Senkowski wie Odjewski auf die Unzulänglichkeiten des Librettos, die Länge der Handlung und die übermäßige Verschwendung des Komponisten aufmerksam, die es seiner Meinung nach schwierig macht, die Oper als musikalisches und szenisches Ganzes wahrzunehmen. Diese Punkte traten jedoch nicht in den Vordergrund. Sie rückten erst später, ab Ende der 50er Jahre, in den Mittelpunkt der Debatte über „Ruslan und Ljudmila“.

Die Artikel von Odjewski und Senkowski brachten die Gegner der Oper nicht zum Schweigen. Bulgarin und seine Clique hielten sich nicht zurück und agierten hauptsächlich mit kleinen Sticheleien und Schikanen. Aber für alle unvoreingenommenen Kunstkenner war die Bedeutung von „Ruslan und Ljudmila“ als herausragendes Ereignis in der russischen Musik offensichtlich.

Es ist kein Zufall, dass Glinkas Opern von der Kritik mit besonderer

критики и вызвали наибольшее количество споров и разногласий в их оценке. Это объясняется как ведущим положением оперного жанра в творчестве композитора, так и тем местом, которое занимал оперный театр в музыкальных интересах русского общества. В печати появлялись сведения и о его романсах, но это были большей частью только сообщения о выходе в свет Щли самые общие и краткие характеристики. Исключение составляет большая статья, посвященная циклу «Прощание с Петербургом», в «Библиотеке для чтения» за 1840 год (сентябрь — октябрь; см. также: 148, 220—229).

Симфоническое творчество Глинки, относящееся в своей основной части уже к «послеруслановскому» периоду, привлекло к себе внимание в связи с «Русским концертом» Общества посещения бедных 15 марта 1850 года, где были исполнены две Испанские увертюры и «Камаринская». Эти произведения не вызвали большого количества откликов в печати, но в отношении к ним проявились те же две тенденции, которые определились уже в спорах вокруг «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы». Так, один из болгаринской своры, реакционный критик и театральный деятель Р. М. Зотов среди всех исполненных в концерте произведений особо выделил увертюру и «военный хор» А. Ф. Львова, что, конечно, объясняется не чем иным, как высоким официальным положением этого сановника-музыканта, и лишь глухо упомянул все остальные («Северная пчела», 1850, 27 марта).

Пьесы Глинки по достоинству оценил его неизменный почитатель и пропагандист Одоевский. Не забыв упомянуть о сочинениях других

Aufmerksamkeit bedacht wurden und in ihrer Bewertung die meisten Streitigkeiten und Meinungsverschiedenheiten hervorriefen. Dies erklärt sich sowohl aus der führenden Stellung der Operngattung im Werk des Komponisten als auch aus dem Platz, den das Operntheater in den musikalischen Interessen der russischen Gesellschaft einnahm. In der Presse erschienen Informationen und über seine Romanzen, aber es waren meist nur Berichte über die Veröffentlichung der allgemeinsten und kurzen Charakterisierungen. Eine Ausnahme bildet ein großer Artikel über den Zyklus „Abschied von Petersburg“ in der „Bibliothek zum Lesen“ für 1840 (September-Oktober; siehe auch: 148, 220-229).

Glinkas sinfonisches Schaffen, das zum größten Teil in die Zeit nach der Oper „Ruslan und Ljudmila“ fällt, erregte im Zusammenhang mit dem „Russischen Konzert“ der Gesellschaft zur Armenfürsorge am 15. März 1850 Aufmerksamkeit. Dort wurden zwei spanische Overtüren und die „Kamarinskaja“ aufgeführt. Diese Werke riefen in der Presse keine großen Reaktionen hervor, aber in der Haltung ihnen gegenüber manifestierten sich dieselben beiden Tendenzen, die bereits in den Auseinandersetzungen um „Iwan Sussanin“ und „Ruslan und Ljudmila“ definiert worden waren. So hob einer aus der Schar Bulgarins, der reaktionäre Kritiker und Theatermann R. M. Sotow, unter allen im Konzert aufgeführten Werken besonders die Overtüre und den „Militärchor“ von A. F. Lwow hervor, was sich natürlich nur durch die hohe offizielle Stellung dieses Würdenträgers und Musikers erklärt, und erwähnte alle anderen nur am Rande („Die Nordbiene“, 1850, 27. März).

Glinkas Werke wurden von seinem ständigen Verehrer und Propagandisten Odojewski gewürdigt. Ohne zu vergessen, die Werke anderer

композиторов, вошедших в программу концерта, он уделяет главное внимание глинкинским симфоническим шедеврам: «Где в музыке последних годов вы найдете что-либо достойное стать наряду с Арагонскою хотою, которую Глинка написал, вдохновленный испанскими напевами? Как свежи эти напевы, какой жаркий колорит оттеняет их переливы, какая оригинальная, мастерская инструментовка!» (188, 227).

«Камаринская», по словам Одоевского, «принадлежит к тем прихотливым, но глубоким созданиям гениального нашего музыканта, которые доступны Только Берлиозу и Глинке, с тою разницею, что Берлиозу трудно было бы выдержать постоянно тот русский характер, который ни разу не изменяет себе, несмотря на всю роскошь инструментовки, на все художественные сопряжения мелодий, проникнутые глубоким знанием музыки».

Статья Одоевского осталась едва ли не единственным заслуживающим серьезного внимания откликом на этот исторический по значению концерт, еще раз продемонстрировавшим чуткость и прозорливость критика в оценке глинкинского творчества.

О других русских композиторах — современниках Глинки — периодическая печать 30—40-х годов писала сравнительно немного. Наиболее значительные зрелые произведения Даргомыжского, привлекая к себе широкий общественный интерес, появились уже после 1855 года. Правда, имя его возникало на страницах газет и журналов и раньше, до постановки «Русалки» в 1856 году. Но это были по преимуществу сообщения о выходе в свет или исполнении его романсов и некоторых других сочинений, иногда сопровождавшиеся лаконичной оценкой. Несколько

Komponisten im Konzertprogramm zu erwähnen, konzentriert er sich auf Glinkas symphonische Meisterwerke: „Wo findet man in der Musik der letzten Jahre etwas, das es wert ist, neben der „Jota de Aragonese“ zu stehen, die Glinka nach spanischen Melodien schrieb? Wie frisch sind diese Melodien, welch heiße Farbe schimmert in ihnen, welch originelle, meisterhafte Instrumentation!“ (188, 227).

„Kamarinskaja“, so Odojewski, „gehört zu jenen skurrilen, aber tiefgründigen Schöpfungen unseres genialen Musikers, die nur Berlioz und Glinka zur Verfügung stehen, mit dem Unterschied, dass es Berlioz schwerfallen würde, diesem russischen Charakter, der sich trotz aller luxuriösen Instrumentierung, aller kunstvollen Nebeneinanderstellungen von Melodien, die von einer tiefen Musikkennntnis durchdrungen sind, ständig zu widerstehen“.

Odojewskis Artikel war fast die einzige ernstzunehmende Reaktion auf dieses historisch bedeutsame Konzert und beweist einmal mehr die Sensibilität und Weitsicht des Kritikers bei der Beurteilung von Glinkas Werk.

Über andere russische Komponisten - Zeitgenossen Glinkas - schrieb die periodische Presse der 30er - 40er Jahre vergleichsweise wenig. Dargomyschskis bedeutendste reife Werke, die ein breites öffentliches Interesse fanden, erschienen nach 1855. Zwar tauchte sein Name schon früher, vor der Aufführung von „Rusalka“ 1856, in Zeitungen und Zeitschriften auf. Dabei handelte es sich jedoch zumeist um Berichte über die Veröffentlichung oder Aufführung seiner Romanzen und einiger anderer Werke, manchmal begleitet von einer lakonischen Bewertung. Einige wenige ausführlichere Artikel waren den

более обстоятельных статей были посвящены постановкам оперы Даргомыжского «Эсмеральда» в Москве в 1847 и в Петербурге в 1851 году. Однако эта опера молодого композитора, появившаяся на сцене только через несколько лет после ее завершения, представлялась к этому времени уже до известной степени запоздалым отголоском «неистового» романтизма 30-х годов и не давала повода для обсуждения вопросов, связанных с путями развития национальной русской музыки. Содержавшиеся же в ней зерна будущего Даргомыжского — мастера ярких и выпуклых драматических характеристик — могли быть увидены лишь позже, в исторической ретроспективе.

Сочувственно были встречены печатью первые творческие шаги Алябьева и Варламова. Первого из них высоко ценил Одоевский, отзывавшийся о нем как об одаренном музыканте, достойном занять место в ряду лучших русских композиторов. В обзоре московской музыкальной жизни за 1825 год он порицал тех, кто, (преклоняясь перед всем иностранным, с пренебрежением относятся к родному, русскому и «не постигают, что оперы Алябьева ничем не хуже французских комических опер» (187, 99). Арест, ссылка, а затем полулегальное положение, в котором находился Алябьев в течение ряда лет, видимо, затруднили публикацию каких-либо сведений о нем. Упоминание его имени в рукописном оригинале «Письма к любителю музыки» Одоевского, посвященного глинкинскому «Сусанину», было вычеркнуто то ли карандашом цензора, то ли рукой осторожного и бдительного издателя «Северной пчелы», где это «Письмо» появилось в свет (см.: 180, 550). И хотя время от времени пресса сообщала об издании алябьевских романсов и его

Aufführungen von Dargomyschskis Oper „Esmeralda“ in Moskau 1847 und in St. Petersburg 1851 gewidmet. Diese Oper des jungen Komponisten, die nur wenige Jahre nach ihrer Fertigstellung auf die Bühne kam, schien zu diesem Zeitpunkt jedoch ein verspätetes Echo der „wütenden“ Romantik der 30er Jahre zu sein und gab keinen Anlass zu einer Diskussion über die Entwicklungsmöglichkeiten der russischen Nationalmusik. Die Keime von Dargomyschskis Zukunft - ein Meister der lebendigen und konvexen dramatischen Charakterisierung - konnten erst später, im historischen Rückblick, erkannt werden.

Die Presse nahm die ersten kreativen Schritte von Aljabjew und Warlamow wohlwollend auf. Ersterer wurde von Odojewski hoch geschätzt, der von ihm als einem begabten Musiker sprach, der einen Platz unter den besten russischen Komponisten verdient. In einem Bericht über das Moskauer Musikleben von 1825 tadelte er diejenigen, die alles Fremde verehrten und das russische Volk verachteten und „nicht erkennen, dass Aljabjews Opern nicht schlechter sind als französische komische Opern“ (187, 99). Die Verhaftung, das Exil und dann die halblegale Situation, in der sich Aljabjew einige Jahre lang befand, erschwerten offenbar die Veröffentlichung von Informationen über ihn. Die Erwähnung seines Namens im Originalmanuskript von Odojewskis „Brief an einen Musikliebhaber“, der Glinkas „Sussanin“ gewidmet ist, wurde entweder vom Bleistift des Zensors oder von der Hand des sorgfältigen und wachsamen Herausgebers der „Nordbiene“, in der dieser „Brief“ erschien, durchgestrichen (siehe: 180, 550). Obwohl die Presse von Zeit zu Zeit über die Veröffentlichung von Aljabjews Romanzen und seiner Theatermusik berichtete, waren solche

театральной музыке, но такие извещения были редкими и большей частью ограничивались простой информацией. Во всяком случае, внимание, уделявшееся Алябьеву в печати, далеко не соответствовало степени популярности его творчества.

Сложным было отношение критики к Варламову. На появление его первого сборника песен «Эолова арфа» откликнулись несколько газет и журналов, иногда сопровождая библиографическую информацию краткими оценками. «Молва» отмечала: «Сочинения г. Варламова исполнены чувства и жизни»²².

²² «Молва», 1833, № 6, с. 21.

Но «большая» критика либо вовсе обходила молчанием его творчество, либо отзывалась о нем в резко отрицательных тонах. Одоевский, ни разу не высказавшийся о произведениях Варламова при жизни композитора, впоследствии ссылался на них как на образец мещанской пошлости и безвкусицы. «Варламовские завывания», «пошлая чувствительность варламовских романсов» — подобные выражения мы неоднократно встречаем в его статьях 60-х годов. Появляется презрительное словечко «варламовщина».

Причинами такого нетерпимого отношения к творчеству этого композитора были открытая эмоциональность его музыки, казавшаяся многим грубой и вульгарной, а также опора на интонационный строй городского фольклора, отвергавшегося сторонниками чистоты и неприкосновенности старой народной песни. В статье «Русская и так называемая общая музыка» Одоевский писал: «...можно так переиначить ноты любой народной

Meldungen selten und beschränkten sich zumeist auf bloße Informationen. In jedem Fall entsprach die Aufmerksamkeit, die Aljabjew in der Presse zuteil wurde, nicht dem Grad der Popularität seines Werks.

Die Haltung der Kritiker gegenüber Warlamow war kompliziert. Mehrere Zeitungen und Zeitschriften reagierten auf das Erscheinen seiner ersten Liedersammlung „Äolsharfe“ und begleiteten die bibliographischen Angaben manchmal mit kurzen Bewertungen. „Das Gerücht“ bemerkte: „Die Kompositionen von Herrn Warlamow sind voll von Gefühl und Leben“²².

²² „Das Gerücht“, 1833, Nr. 6, S. 21.

Doch die „großen“ Kritiker schwiegen entweder über sein Werk oder äußerten sich äußerst negativ darüber. Odojewski, der sich zu Lebzeiten des Komponisten nie über dessen Werke geäußert hatte, bezeichnete sie später als Beispiel für bürgerliche Vulgarität und Geschmacklosigkeit. „Warlamows Heulen“, „die vulgäre Sensibilität der Warlamow-Romanzen“ - solche Ausdrücke finden wir wiederholt in seinen Artikeln der 60er Jahre. Das verächtliche Wort „Warlamowschtschina“ taucht auf.

Die Gründe für diese intolerante Haltung gegenüber dem Werk dieses Komponisten waren die offene Emotionalität seiner Musik, die vielen als roh und vulgär erschien, und sein Rückgriff auf die Intonationsstruktur der städtischen Folklore, die von den Verfechtern der Reinheit und Unantastbarkeit des alten Volksliedes abgelehnt wurde. In dem Artikel „Russische und so genannte gewöhnliche Musik! schrieb Odojewski: „...man kann die Noten eines jeden Volksliedes so verdrehen, dass es zu

песни, что она делается всем, чем вам угодно: итальянскою, немецкою, французскою, испанскою, только не русскою. В этом роде большею частью сочинялись и сочиняются у нас так называемые русские романсы, в особенности Варламовым, где, как говорят в шутку, господствуют итальянские фразы на нижегородский лад, и наоборот» (199, 319).

Вряд ли есть в наше время необходимость доказывать несправедливость этого суждения.

На фоне такого рода высказываний выделяется своей объективностью и доброжелательностью тона отзыв о Варламове в «Отечественных записках», появившийся вскоре после смерти композитора в связи с концертом в пользу его семьи 12 апреля 1849 года. Автор отзыва пишет, отмечая близость между поэзией Кольцова и музыкой Варламова: «Первый был представителем художественного воспроизведения русской народной поэзии, второй — представителем художественного воспроизведения русской народной музыки. В романсах Варламова и песнях русского народа — общие достоинства и недостатки: с одной стороны, однообразие настроения, на один лад, а с другой — сильная концентрированность чувства и невыразимо нежный оттенок меланхолии. Мы говорим воспроизведение. Пусть не смешивают этого слова с заимствованием. Варламов редко заимствовал русские народные мотивы; он создавал их, но создавал в духе и характере русского народа»²³.

²³ «Отечественные записки», 1849, № 5, Музыкальная хроника, с. 308—309.

Нельзя не признать, что в этих строках, в общем, верно определены эмоциональный строй варламовского

алlem wird, was man will: italienisch, deutsch, französisch, spanisch, aber nicht russisch. Auf diese Weise wurden und werden hier oft sogenannte russische Romanzen komponiert, vor allem von Warlamow, wo, wie man scherzhaft sagt, italienische Phrasen im Nischni Nowgoroder Stil dominieren und umgekehrt“ (199, 319).

In unserer Zeit ist es kaum nötig, die Ungerechtigkeit dieses Urteils zu beweisen.

Vor dem Hintergrund solcher Äußerungen hebt sich die objektive und wohlwollende Klangkritik über Warlamow in „Notizen des Vaterlandes“ ab, die kurz nach dem Tod des Komponisten im Zusammenhang mit einem Konzert zugunsten seiner Familie am 12. April 1849 erschien. Der Autor der Rezension schreibt unter Hinweis auf die Verwandtschaft zwischen Kolzows Dichtung und Warlamows Musik: „Ersterer war ein Vertreter der künstlerischen Wiedergabe der russischen Volksdichtung, letzterer ein Vertreter der künstlerischen Wiedergabe der russischen Volksmusik. In Warlamows Romanzen und Liedern des russischen Volkes gibt es gemeinsame Vor- und Nachteile: einerseits die Monotonie der Stimmung, andererseits eine starke Konzentration des Gefühls und unsagbar zarte Schattierungen von Melancholie. Wir sagen Reproduktion. Man darf dieses Wort nicht mit Entlehnung verwechseln. Warlamow hat selten russische Volksmotive entlehnt; er hat sie geschaffen, aber er hat sie im Geist und Charakter des russischen Volkes geschaffen“²³.

²³ „Notizen des Vaterlandes“, 1849, Nr. 5, Musikalische Chronik, S. 308-309.

Man kann nicht umhin anzuerkennen, dass diese Zeilen im Allgemeinen die emotionale Struktur von Warlamows

творчества и самостоятельный индивидуальный подход композитора к претворению народно-песенных элементов.

Внимательно отмечая все ростки нового в русской музыке, передовая критика готова была приветствовать и такие произведения, значение которых оказывалось эфемерным и не выходило за пределы своего времени, если в этих произведениях проявлялись серьезность намерений и достаточный профессиональный уровень. Так, Одоевский в 1825 году критически отзывался о людях, которые «по старинному пристрастию к иностранцам... не могут поверить, что русский может написать такую симфонию, какова, напр[имер], симфония гр. Виельгорского...» (187, 99). А спустя четверть века в уже цитированной статье о концерте Общества посещения бедных, где впервые прозвучала «Камаринская» Глинки, он писал по поводу исполненной в том же концерте увертюры к опере А. Г. Рубинштейна «Дмитрий Донской»: «Мы с удовольствием замечаем, что наш даровитый музыкант вступает на новое поприще и трудится над оперою и что имя этой оперы Дмитрий Донской». «Радуемся душевно,— прибавляет щ этим словам Одоевский,—что нашего полку прибыло» (188, 229).

Композиторские дебюты Рубинштейна были очень сочувственно встречены прессой, увидевшей в нем яркую и многообещающую творческую личность, способную обогатить русскую музыку новыми достижениями. В связи с исполнением его Первой симфонии в петербургских университетских концертах рецензент «Отечественных записок» замечал, что «в этом талантливом молодом человеке композитор затмил исполнителя», одобряя выбор пути Рубинштейна,

Werk und die eigenständige, individuelle Herangehensweise des Komponisten an die Umsetzung von Volkslied-Elementen richtig definieren.

Die fortschrittlichen Kritiker nahmen alle neuen Entwicklungen in der russischen Musik aufmerksam zur Kenntnis und waren bereit, solche Werke zu begrüßen, deren Bedeutung sich als flüchtig erwies und nicht über ihre Zeit hinausreichte, wenn diese Werke eine ernsthafte Absicht und ausreichende Professionalität erkennen ließen. So kritisierte Odojewski 1825 Personen, die „aufgrund ihrer alten Vorliebe für Ausländer.... ... nicht glauben können, dass ein Russe eine solche Sinfonie schreiben kann, wie zum Beispiel die Sinfonie von Gr. Wielgorski...“ (187, 99). Ein Vierteljahrhundert später schrieb er in dem bereits zitierten Artikel über das Konzert der Gesellschaft für Armenfürsorge, in dem Glinkas „Kamarinskaja“ zum ersten Mal aufgeführt wurde, über die Ouvertüre zu A. G. Rubinsteins Oper „Dmitri Donskoi“, die in demselben Konzert aufgeführt wurde: „Wir stellen mit Freude fest, dass unser begabter Musiker ein neues Gebiet betritt und an einer Oper arbeitet, und dass der Name dieser Oper „Dmitri Donskoi“ ist. „Wir freuen uns von Herzen“, fügt Odojewski hinzu, „dass unser Regiment Zuwachs bekommen hat“ (188, 229).

Rubinsteins kompositorische Debüts wurden von der Presse sehr wohlwollend aufgenommen, die in ihm eine vielversprechende schöpferische Persönlichkeit sah, die die russische Musik mit neuen Errungenschaften bereichern könnte. Im Zusammenhang mit der Aufführung seiner Ersten Symphonie in den St. Petersburger Universitätskonzerten bemerkte ein Rezensent der Zeitschrift „Notizen des Vaterlandes“, dass „bei diesem begabten jungen Mann der Komponist den Interpreten in den Schatten gestellt hat“, und lobte Rubinsteins Wahl des

которой «придерживается преданий германской симфонической школы и тех великих образцов, которые были ее славными деятелями»²⁴.

²⁴ «Отечественные записки», 1850, № 2, Смесь, с. 279. Впрочем, повторное исполнение симфонии Рубинштейна вызвало гораздо более сдержанную оценку в том же журнале. Отмечая хорошую фактуру и искусную оркестровку композитора, критик находил, что произведение лишено необходимого единства («Отечественные записки», 1850, № 5, Смесь, с. 48).

Впоследствии именно чрезмерная классичность и «германизм» Рубинштейна стали причиной резко критических суждений о его творчестве. Но эти суждения возникают в атмосфере напряженной идейно-художественной борьбы 60-х годов и должны быть рассмотрены в соответствующем месте.

3.

Возникший еще в середине 20-х годов спор «моцартистов» и «россинистов»²⁵ продолжался и в последующие десятилетия, в значительной степени определяя оценку различных явлений зарубежной музыки.

²⁵ См. главу «Музыкально-эстетическая мысль» в т. 4 настоящего издания.

Но противопоставление двух творческих фигур — Моцарта и Россини — сменяется' более общей и широкой постановкой вопроса о немецкой и итальянской музыке—их характерных особенностях и

Weges, der „an den Traditionen der deutschen symphonischen Schule und den großen Vorbildern, die ihre ruhmreichen Gestalten waren, festhält“²⁴.

²⁴ „Notizen des Vaterlandes“, 1850, Nr. 2, Vermischtes, S. 279. Eine zweite Aufführung von Rubinsteins Sinfonie führte jedoch zu einer wesentlich zurückhaltenderen Beurteilung in derselben Zeitschrift. Der Kritiker bemerkte zwar die gute Struktur und die geschickte Orchestrierung des Komponisten, fand aber, dass dem Werk die nötige Einheit fehlte („Notizen des Vaterlandes“, 1850, Nr. 5, Vermischtes, S. 48).

Später waren es Rubinsteins übertriebener Klassizismus und „Germanismus“, die zu scharfen kritischen Urteilen über sein Werk führten. Aber diese Urteile entstehen in der Atmosphäre des intensiven ideologischen und künstlerischen Kampfes der 60er Jahre und sollten an der richtigen Stelle behandelt werden.

3.

Der Mitte der 20er Jahre entstandene Streit zwischen „Mozartianern“ und „Rossinianern“²⁵ setzte sich in den folgenden Jahrzehnten fort und bestimmte weitgehend die Bewertung verschiedener Phänomene der ausländischen Musik.

²⁵ Siehe das Kapitel „Musikalisches und ästhetisches Denken“ in Bd. 4 dieser Ausgabe.

Die Gegenüberstellung zweier schöpferischer Persönlichkeiten - Mozart und Rossini - wird jedoch durch eine allgemeinere und umfassendere Aussage zur Frage der deutschen und italienischen Musik - ihrer

преимуществах. При этом главным представителем немецкой музыкальной школы, наиболее полно выразившим ее сущность, признается наряду с Моцартом также Бетховен.

К полемике, развернувшейся вокруг опер Моцарта и Россини, непосредственно примыкает статья Струйского (Трилунного) «О Россини и россинистах», напечатанная в 1829 году в журнале «Атеней». Автор статьи, как бы подводя итог уже потерявшему свою первоначальную остроту спору, видит очередную задачу в том, чтобы дать философское объяснение различным музыкальным вкусам и пристрастиям, не ограничиваясь просто высказыванием своих непосредственных впечатлений. «Ни в каком веке,—пишет он,— не было столько шума о музыке, как в нашем; но музыкальной теории до сих пор еще нет: Шлегели являются после Гомеров и Шекспиров. Теперь мы наслаждаемся гармониею Моцарта, настанет время, когда дадим отчет в нашем наслаждении» (274, 185).

Упоминание имени Шлегеля указывает на романтико-идеалистическую тенденцию в понимании Струйским основ музыки как искусства. Эта тенденция с очевидностью проявляется и в его характеристике творчества Моцарта, которое «возносит нас от земли на небо, раскрывая перед нами данной ему властью от бога недоступный идеальный мир, наслаждения коего невыразимы».

Германской культуре Струйский придает универсальное значение, видя в ней истоки всего дальнейшего музыкального прогресса. «Немцы, — утверждает он, — во всем наши учителя; философия принадлежит им — поэзия и музыка также им. Гайдн,

charakteristischen Merkmale und Vorzüge - ersetzt. Als Hauptvertreter der deutschen Musikschule, der ihr Wesen am besten zum Ausdruck gebracht hat, wird neben Mozart auch Beethoven anerkannt.

Die Polemik um die Opern von Mozart und Rossini steht in direktem Zusammenhang mit Strujskis (Trilunni) Artikel „Über Rossini und die Rossinianer“, der 1829 in der Zeitschrift „Athenaeum“ veröffentlicht wurde. Der Autor des Artikels fasst den Streit, der bereits seine ursprüngliche Schärfe verloren hat, gleichsam zusammen und sieht die nächste Aufgabe darin, eine philosophische Erklärung der verschiedenen musikalischen Geschmäcker und Vorlieben zu geben und sich nicht darauf zu beschränken, nur seine unmittelbaren Eindrücke wiederzugeben. „In keinem Jahrhundert“, schreibt er, „war so viel Gerede über Musik wie in unserem; aber eine musikalische Theorie gibt es noch immer nicht: die Schlegels kommen nach den Homers und Shakespeares. Jetzt genießen wir die Harmonie Mozarts, es wird eine Zeit kommen, da wir Rechenschaft über unseren Genuss ablegen werden.“ (274, 185).

Die Erwähnung von Schlegels Namen deutet auf eine romantisch-idealistische Tendenz in Strujskis Verständnis von den Grundlagen der Musik als Kunst hin. Diese Tendenz zeigt sich auch in seiner Charakterisierung von Mozarts Werk, das „uns von der Erde zum Himmel erhebt und uns die unzugängliche ideale Welt offenbart, die ihm durch die Macht Gottes gegeben wurde und deren Freuden unaussprechlich sind“.

Strujski misst der deutschen Kultur universelle Bedeutung bei und sieht in ihr den Ursprung allen weiteren musikalischen Fortschritts. „Die Deutschen“, behauptet er, „sind unsere Lehrer in allem; die Philosophie gehört ihnen, die Poesie und die Musik auch.

Моцарт, Бетховен составляют триумвирство музыкального мира; они усвоили себе все прошедшее; вместили в себе все настоящее; вероятно, от них же произойдет и будущее». К ученикам этих немецких классических мастеров Струйский относит не только Вебера и Шпора, но и некоторых крупнейших французских (или «вросших» в музыкальную культуру Франции, как Керубини и Спонтини) композиторов, и даже «незабвенного нашего Бортнянского».

Такая исключительная ориентация на все немецкое приводит Струйского к несправедливым, пристрастным суждениям о Россини как оперном композиторе, который поет как соловей, подменяя «птичьими руладами» выражение «страстей человеческого сердца», и жертвует драматическими эффектами ради угождения певцам. Любопытно при этом, что Струйский называет Моцарта, Гайдна и Бетховена преемниками «Перголезевой школы» и считает, что не кто иной, как именно Перголези если не создал, то «образовал» гармонию²⁶.

²⁶ Одним из общих мест в русской музыкальной критике того времени была мысль, что гармония является преимущественным достоянием немецкой школы, а мелодия — итальянской.

Здесь он через целое столетие протягивает руку некоторым националистическим немецким исследователям XX века, утверждавшим, что Перголези был в большей степени выразителем германского, нежели итальянского духа.

Впоследствии Струйский неоднократно высказывал мысли, близкие тем, которые изложены им в

Haydn, Mozart, Beethoven bilden das Dreigestirn der musikalischen Welt; sie haben die ganze Vergangenheit in sich aufgenommen, sie haben die ganze Gegenwart in sich aufgesogen; von ihnen wird wohl auch die Zukunft kommen.“ Zu den Schülern dieser deutschen Meister der Klassik zählt Strujski nicht nur Weber und Spohr, sondern auch einige der größten französischen (oder in der französischen Musikkultur „eingewachsenen“, wie Cherubini und Spontini) Komponisten und sogar „unseren unvergesslichen Bortnjanski“.

Diese ausschließliche Konzentration auf alles Deutsche führt Strujski zu ungerechten, voreingenommenen Urteilen über Rossini als einen Opernkomponisten, der wie eine Nachtigall singt, der „Vogelrouladen“ anstelle des Ausdrucks „der Leidenschaften des menschlichen Herzens“ einsetzt und der dramatische Effekte opfert, um den Sängern zu gefallen. Seltsamerweise bezeichnet Strujsky Mozart, Haydn und Beethoven als Nachfolger der „Pergolesischen Schule“ und glaubt, dass es kein anderer als Pergolesi war, der die Harmonie wenn nicht geschaffen, so doch „geformt“ hat²⁶.

²⁶ Einer der Gemeinplätze in der russischen Musikkritik jener Zeit war die Vorstellung, dass die Harmonie die vorherrschende Eigenschaft der deutschen Schule und die Melodie die der italienischen Schule sei.

Hier schließt er ein Jahrhundert später an einige nationalistische deutsche Gelehrte des 20. Jahrhunderts an, die argumentierten, dass Pergolesi eher ein Vertreter des germanischen als des italienischen Geistes war.

In der Folgezeit äußerte Strujski wiederholt ähnliche Gedanken wie in dem zitierten Artikel und betonte

цитированной статье, причем особенно подчеркивал значение Бетховена (см.: 269).

Противопоставление итальянской и немецкой музыки как двух стихий, выражающих не только различие национальных характеров и темпераментов, но и глубинные сущности человеческой природы, становится основой многих высказываний в музыкальной критике 30—40-х годов. Мы уже ссылались на рассуждения Н. А. Полевого о «музыке Юга» и «музыке Севера» в статье, посвященной «Вадиму» Верстовского. Но особенно последовательно эта антитеза проведена в одной из принципиально наиболее важных Статей В. П. Боткина, которая так и озаглавлена: «Итальянская и германская музыка»²⁷.

²⁷ «Отечественные записки», 1839, № 12.

Сравнительная характеристика двух национальных культур поднимается Боткиным на уровень философского обобщения. Исходя из романтического взгляда на музыку как на «прямое проявление жизни души», он пишет далее: «Но так, как есть разница между первою пробудившеюся мыслью в человеке и мыслью спекулятивной, точно так же есть разница между чувством естественным и чувством одухотворенным, принявшим на себя мировое содержание... Как есть степени мысли — так есть и степени чувства. Вот точка, с какой должно смотреть на различные школы музыки, и потому итальянская и немецкая школы, будучи обе проявлением чувства, жизни души, различаются в степени, до которой возвысилось это чувство...» (49, 36).

insbesondere die Bedeutung Beethovens (siehe: 269).

Die Gegenüberstellung von italienischer und deutscher Musik als zwei Elemente, die nicht nur die Unterschiede der nationalen Charaktere und Temperamente, sondern auch das tiefste Wesen der menschlichen Natur zum Ausdruck bringen, wird zur Grundlage vieler Aussagen in der Musikkritik der 30er - 40er Jahre. Wir haben bereits auf N. A. Polewois Diskussion über „die Musik des Südens“ und „die Musik des Nordens“ in seinem Artikel über Werstowskis „Wadim“ hingewiesen. Besonders konsequent ist diese Antithese jedoch in einem der wichtigsten Artikel von W. P. Botkin, der den Titel trägt: „Italienische und germanische Musik“²⁷.

²⁷ „Notizen des Vaterlandes“, 1839, Nr. 12.

Botkins vergleichende Charakteristik der beiden Nationalkulturen erhebt sich auf die Ebene philosophischer Verallgemeinerung. Ausgehend von der romantischen Auffassung der Musik als „unmittelbare Manifestation des Seelenlebens“ schreibt er weiter: „Aber so wie es einen Unterschied gibt zwischen dem ersten erwachten Gedanken im Menschen und dem spekulativen Gedanken, so gibt es auch einen Unterschied zwischen dem natürlichen Gefühl und dem vergeistigten Gefühl, das einen Weltinhalt angenommen hat Wie es Grade des Denkens gibt, so gibt es auch Grade des Fühlens. Von diesem Gesichtspunkt aus müssen die verschiedenen Musikschulen betrachtet werden, und deshalb unterscheiden sich die italienische und die deutsche Schule, die beide Ausdruck des Gefühls, des Seelenlebens sind, durch den Grad, zu dem dieses Gefühl erhoben worden ist...“ (49, 36).

Итальянская школа, по Боткину, «есть проявление чувства, пребывающего в своей естественности, для которого не разверзлось еще царство духа»; она лишена «всякого идеального, духовного, романтического начала». В немецкой музыке, напротив, «присутствует глубокий, могучий дух мысли, потому что глубина мысли слита с глубиной чувства...» (49, 38).

Наиболее полное выражение этой высокой духовности, составляющей, по мнению Боткина, характерное отличие немецкой культуры, он находит в творчестве Бетховена: «Бетховен есть полное и совершенное проявление германской музыки». «В музыке Бетховена не одно бесконечное стремление, а проявление абсолютного духа...» «Что предощущал Гайдн, к чему стремился Моцарт, то высказал Бетховен, он положил истинное духовное Основание своему великому искусству» (49, 40—41).

Охарактеризованное различие между итальянской и немецкой музыкальными школами Боткин связывает с преобладанием в одной из них вокального, в другой — инструментального начала. Пение, как считает критик, «есть чувственное выражение музыки», в инструментальной музыке он находит «духовное ее выражение». Поэтому он ставит последнюю выше первой, только в ней «музыка становится самостоятельным искусством, в ней достигает дух совершенно свободной деятельности своей; в инструментальной музыке человек вступил в истинно бесконечную сферу» (49, 39).

Если до начала 30-х годов основные музыкальные споры сосредоточивались вокруг оперы, то теперь равноправное с ней, а иногда, может быть, и более высокое значение отводится инструментальной музыке, что было

Die italienische Schule, so Botkin, „ist eine Manifestation des Gefühls in seiner Natürlichkeit, für die sich das Reich des Geistes noch nicht geöffnet hat“; sie ist frei von „jedem idealen, geistigen, romantischen Ansatz“. In der deutschen Musik hingegen „herrscht ein tiefer, kraftvoller Geist des Denkens, weil die Tiefe des Denkens mit der Tiefe des Gefühls verschmolzen ist...“ (49, 38).

Den vollkommensten Ausdruck dieser hohen Spiritualität, die nach Botkins Meinung einen charakteristischen Unterschied der deutschen Kultur darstellt, findet er im Werk Beethovens: „Beethoven ist die vollständige und vollkommene Manifestation der deutschen Musik“. „In Beethovens Musik gibt es nicht ein unendliches Streben, sondern eine Manifestation des absoluten Geistes...“ „Was Haydn voraussah, was Mozart anstrebte, brachte Beethoven zum Ausdruck, er legte das wahre geistige Fundament seiner großen Kunst“ (49, 40-41).

Botkin führt den charakteristischen Unterschied zwischen der italienischen und der deutschen Musikschule auf das Vorherrschen der Vokalmusik in der einen und der Instrumentalmusik in der anderen Schule zurück. Der Gesang, so der Kritiker, „ist der sinnliche Ausdruck der Musik“, in der Instrumentalmusik findet er „ihren geistigen Ausdruck“. Deshalb stellt er die letztere über die erstere, nur in ihr „wird die Musik zu einer selbständigen Kunst, in ihr erreicht der Geist seine völlig freie Tätigkeit; in der Instrumentalmusik ist der Mensch in eine wahrhaft unendliche Sphäre eingetreten“ (49, 39).

Wenn sich vor den frühen 30er Jahren die wichtigsten musikalischen Debatten um die Oper drehten, wurde nun der Instrumentalmusik ein gleichwertiger und manchmal vielleicht sogar höherer Stellenwert eingeräumt, was in erster Linie auf die wachsende Popularität von

связано прежде всего с растущей популярностью творчества Бетховена. Как верно замечает Т. Н. Ливанова, «тридцатые годы оказались в огромной степени бетховенской порой нашей концертной жизни» (145, II, 12). Это находит отражение и в критике.

Материалы о Бетховене в русской прессе 30—40-х годов разнообразны по характеру и содержанию: здесь и отзывы об исполнении его произведений в концертах, и о постановке «Фиделио» в петербургском немецком театре (см.: 271), и биографические статьи, и беллетризированные очерки из жизни композитора, как оригинальные, так и переводные, и, наконец, сообщения из-за рубежа о фактах, связанных с увековечением его памяти. Все это свидетельствовало о большом интересе к личности и творчеству Бетховена в кругах читающей русской публики.

Одним из самых убежденных ценителей и пропагандистов бетховенского творчества был Одоевский. Правда, он не оставил сколько-нибудь развернутого изложения своих взглядов на сущность и значение наследия великого немецкого композитора, если не считать написанной в гофмановском духе новеллы «Последний квартет Бетховена»²⁸, где дан романтический образ «гениального безумца», одержимого видениями, для воплощения которых материальные средства музыки оказываются слишком грубыми и ограниченными.

²⁸ Новелла Одоевского была напечатана в альманахе «Северные цветы на 1831 год», а затем вошла в состав его книги «Русские ночи».

Но Одоевский систематически откликнулся на исполнение наиболее

Beethovens Werk zurückzuführen war. Wie T. N. Liwanowa richtig bemerkt, „erwiesen sich die dreißiger Jahre zu einem großen Teil als die Beethoven-Zeit unseres Konzertlebens“ (145, II, 12). Dies spiegelt sich auch in der Kritik wider.

Die Materialien über Beethoven in der russischen Presse der 30 - 40er Jahre sind vielfältig in Charakter und Inhalt: es gibt Rezensionen über die Aufführung seiner Werke in Konzerten und über die Inszenierung von „Fidelio“ im St. Petersburger Deutschen Theater (siehe: 271), sowie biographische Artikel und fiktive Skizzen aus dem Leben des Komponisten, sowohl im Original als auch in Übersetzungen, und schließlich Berichte aus dem Ausland über Fakten, die mit der Bewahrung seines Andenkens verbunden sind. All dies zeugte von dem großen Interesse der russischen Leserschaft an Beethovens Persönlichkeit und Werk.

Einer der überzeugtesten Kenner und Propagandisten von Beethovens Werk war Odojewski. Zwar hinterließ er keine ausführliche Darstellung seiner Ansichten über das Wesen und die Bedeutung des Vermächnisses des großen deutschen Komponisten, mit Ausnahme des im Hoffmannschen Geist geschriebenen Romans „Beethovens letztes Quartett“²⁸, der das romantische Bild eines „genialen Verrückten“ zeichnet, der von Visionen besessen ist, für deren Verwirklichung die materiellen Mittel der Musik zu grob und begrenzt sind.

²⁸ Odojewskis Novelle wurde im Almanach „Blume des Nordens für 1831“ abgedruckt und später in sein Buch „Russische Nächte“ aufgenommen.

Odojewski reagierte jedoch systematisch auf Aufführungen von

значительных бетховенских произведений и нередко заранее старался подготовить публику к их верному пониманию.

В рецензии на концерт Филармонического общества 23 декабря 1831 года Одоевский из всей программы касается только увертюры Бетховена «Кориолан», говоря, что она заслонила в его восприятии все остальные исполненные произведения. Строки, посвященные этому сочинению, полны романтической восторженности: «Он один [образ Кориолана] стоит передо мною как колоссальный призрак души, посетивший наш мир для того, чтоб оставить ему в наследство свою тень, независимую и вечную, как вселенная». Характеристика бетховенской увертюры в последующих строках небольшой газетной заметки до известной степени напоминает образ композитора, созданный в новелле «Последний квартет Бетховена»: «Кориолан есть создание души опальной, отринутой от мира. Бетховен выстрадал сей венец. Долго буря зрела в его груди, но, исторгшись единожды, она пронеслась над миром, оставя неизгладимое впечатление» (186, 105).

Любопытно проводимое Одоевским сравнение Бетховена с Байроном, впервые встречающееся у Струйского в рассмотренной выше статье «О Россини и россинистах» («Бетховен — Байрон музыкального мира; он не извлекает сладостных слез, он повергает в уныние», — писал Струйский).

Позднейшие высказывания Одоевского о Бетховене лишены свойственной этой заметке романтической окраски, они носят более конкретный, «деловой» характер, что отнюдь не означало какой-либо перемены в отношении автора к бетховенскому гению.

Beethovens bedeutendsten Werken und versuchte oft, das Publikum im Voraus auf deren richtiges Verständnis vorzubereiten.

In seiner Rezension des Konzerts der Philharmonischen Gesellschaft vom 23. Dezember 1831 bezieht sich Odojewski nur auf Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre und sagt, dass sie in seiner Wahrnehmung alle anderen aufgeführten Werke in den Schatten stellt. Die diesem Werk gewidmeten Zeilen sind voller romantischer Begeisterung: „Er allein [das Bild des Coriolan] steht vor mir wie ein kolossaler Geist einer Seele, die unsere Welt besucht hat, um ihr ein Vermächtnis ihres Schattens zu hinterlassen, unabhängig und ewig wie das Universum“. Die Charakterisierung der Beethoven'schen Ouvertüre in den folgenden Zeilen eines kleinen Zeitungsartikels erinnert in gewissem Maße an das Bild des Komponisten, das in der Novelle „Das letzte Quartett Beethovens“ gezeichnet wird: „Coriolan ist ein Geschöpf einer gequälten Seele, von der Welt verstoßen. Beethoven hat diesen Kranz erlitten. Lange reifte der Sturm in seiner Brust, aber als er sich einmal entlud, fegte er über die Welt hinweg und hinterließ einen unauslöschlichen Eindruck“ (186, 105).

Odojewskis Vergleich Beethovens mit Byron, dem Strujski in dem oben genannten Artikel „Über Rossini und die Rossinianer“ zum ersten Mal begegnete („Beethoven ist der Byron der Musikwelt; er entlockt ihr keine süßen Tränen, er verwandelt sich in Verzweiflung“, schrieb Strujski), ist kurios.

Odojewskis spätere Äußerungen über Beethoven entbehren der romantischen Färbung, die dieser Notiz innewohnt, sie sind konkreter, „sachlicher“ Natur, was keineswegs eine Änderung in der Einstellung des Autors zu Beethovens Genie bedeutete. Odojewski betrachtete Beethovens Werk weiterhin als den

Одоевский продолжал по-прежнему считать творчество Бетховена вершиной всего предшествующего музыкального развития.

О готовящемся исполнении Девятой симфонии Бетховена в концерте Филармонического общества 7 марта 1836 года он писал в трех статьях как о выдающемся событии музыкальной жизни, отмечая «странную участь» этого произведения, которое долго ждало своего признания и только после огромного успеха в Париже, когда композитора уже не было в живых, получило достойную оценку. «Что-то будет у нас? —спрашивал Одоевский.— И каково исполнит ее Филармоническое общество? Оно приняло на себя тяжелую обязанность, зато и честь будет велика» (180, 114). И уже накануне исполнения критик напоминал: «Завтра в концерте Филармонического общества любителей музыки ожидает торжественный праздник: „Играют Девятую симфонию Бетховена!“ Кто эти немногие слова прочтет хладнокровно, тот может здесь остановиться и не читать далее: эти строки не для него писаны. (...) С 9-й симфонии Бетховена начинается новый музыкальный мир, до сих пор еще не совершенно ясный...» (180, 114—115)²⁹.

²⁹ После того, как исполнение симфонии состоялось, Одоевский начал писать рецензию, но не закончил ее (см.: 195, 116). Причиной этого, как полагает Г. Б. Бернандт, было слабое исполнение (180, 547—548).

Так же заранее сообщал Одоевский в печати об исполнении пианистом Карлом Мейером бетховенской Фантазии для фортепиано, хора и оркестра, попутно замечая, что «теперь Лист в Париже играет на больших концертах простые сонаты

Хöhepunkt aller bisherigen musikalischen Entwicklung.

Er schrieb in drei Artikeln über die bevorstehende Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie in einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft am 7. März 1836 als herausragendes Ereignis im Musikleben, wobei er das „merkwürdige Schicksal“ dieses Werks feststellte, das lange auf Anerkennung wartete und erst nach einem großen Erfolg in Paris, als der Komponist nicht mehr lebte, eine würdige Bewertung erhielt. „Gibt es etwas von uns?“, fragte Odojewski. „Und was wird die Philharmonische Gesellschaft aufführen? Sie hat eine schwere Aufgabe übernommen, aber die Ehre wird groß sein“ (180, 114). Und schon am Vorabend der Aufführung mahnte der Kritiker: „Morgen beim Konzert der Philharmonischen Gesellschaft werden die Musikfreunde ein feierliches Fest haben: „Beethovens Neunte Symphonie wird gespielt!“ Wer diese wenigen Worte kaltblütig liest, kann hier aufhören und nicht weiter lesen: diese Zeilen sind nicht für ihn geschrieben. (...) Mit Beethovens 9. Sinfonie beginnt eine neue musikalische Welt, die noch nicht vollständig geklärt ist...“ (180, 114-115)²⁹.

²⁹ Nach der Aufführung der Sinfonie begann Odojewski eine Rezension zu schreiben, beendete sie aber nicht (siehe: 195, 116). Der Grund dafür war, wie G. B. Bernandt vermutet, die Schwäche der Aufführung (180, 547-548).

In gleicher Weise berichtete Odojewski vorab in der Presse über die Aufführung von Beethovens Fantasie für Klavier, Chor und Orchester durch den Pianisten Karl Mayer und bemerkte beiläufig, dass „jetzt Liszt in Paris in großen Konzerten einfache Beethoven-Sonaten spielt“, die

Бетховена», которые не входили в обычный пианистический репертуар того времени, и «действие, производимое Листом в сих сонатах, превосходит всякое описание». «И нельзя не согласиться,— прибавляет к этому Одоевский,— что в таком исполнении в тысячу раз более истинной трудности, нежели в самых ужасных скачках Тальберговой музыки...» (180, 156).

Годом позже (1839) Гензелът сыграл Третий фортепианный конт-церт Бетховена, и снова Одоевский привлекает внимание к этому событию, подчеркивая, что пока еще ни один из бетховенских концертов не исполнялся в Петербурге. После исполнения он с удовлетворением констатировал, что «Гензелът не обманул ожиданий публики: цемольный концерт великого Бетховена был исполнен им с тем глубоким чувством, которого требует произведение сего рода...» (192, 184).

Эти факты достаточно убедительно свидетельствуют о том, какое значение придавал Одоевский пропаганде бетховенского творчества и тому, чтобы сочинения композитора, перед которыми он так глубоко преклонялся, были верно восприняты и поняты русскими слушателями.

Среди новых явлений западноевропейского музыкального искусства особое внимание русской критики 30—40-х годов привлекает творчество двух композиторов: Мейербера — в опере и Берлиоза — в области инструментальной музыки. С середины 40-х годов предметом живого интереса становятся также оперы Верди, с которыми столичная русская публика имела возможность познакомиться в исполнении итальянской оперной труппы.

Еще до петербургской постановки «Роберта-Дьявола» в 1834 году в печати появлялись разнообразные сообщения о Мейербере, об успехе

nicht zum üblichen pianistischen Repertoire der Zeit gehörten, und „die Wirkung, die Liszt in diesen Sonaten erzeugt, übertrifft jede Beschreibung“. „Und man kann nur zustimmen“, fügt Odojewski hinzu, „dass in einer solchen Aufführung tausendmal mehr wahre Schwierigkeit liegt als in den schrecklichsten Sprüngen der Musik Thalbergs ...“ (180, 156).

Ein Jahr später (1839) spielte Henselt Beethovens Drittes Klavierkonzert, und wieder machte Odojewski auf dieses Ereignis aufmerksam, indem er betonte, dass noch keines der Konzerte Beethovens in St. Petersburg aufgeführt worden war. Nach der Aufführung stellte er zufrieden fest, dass „Henselt die Erwartungen des Publikums nicht getäuscht hat: das Konzert des großen Beethoven wurde von ihm mit dem tiefen Gefühl gespielt, das ein Werk dieser Art erfordert...“ (192, 184).

Diese Tatsachen zeugen von der Bedeutung, die Odojewski der Propaganda von Beethovens Werk beimaß und dafür sorgte, dass die Werke des von ihm so sehr bewunderten Komponisten von den russischen Zuhörern getreu wahrgenommen und verstanden wurden.

Unter den neuen Phänomenen der westeuropäischen Musikkunst zogen in den 30er - 40er Jahren die Werke zweier Komponisten die Aufmerksamkeit der russischen Kritiker auf sich: Meyerbeer in der Oper und Berlioz in der Instrumentalmusik. Ab Mitte der 40er Jahre stießen auch die Opern von Verdi, die das russische Publikum in der Hauptstadt von der italienischen Operntruppe aufgeführt sehen konnte, auf großes Interesse.

Schon vor der Petersburger Inszenierung von „Robert der Teufel“ im Jahr 1834 wurden in verschiedenen Berichten über Meyerbeer, über den

его опер в Париже, иногда перепечатавались отзывы на них французских критиков.

Успех «Роберта» был подготовлен не только прессой, но и уже достаточно длительным знакомством с немецкой романтической оперой, с которой это произведение Мейербера имеет очевидные точки соприкосновения. Веберовский «Фрейшютц» оставался одной из наиболее репертуарных опер, неизменно привлекавших публику. Напомним, что Боткин считал склонность к фантастическому одной из характерных черт германского духа. Именно поэтому, может быть, он ставил «Роберта-Дьявола» выше «Гугенотов». «...Опера „Роберт“,— писал Боткин в связи с ее исполнением немецкой труппой на сцене петербургского театра в 1838 году,— принадлежит к великим современным музыкальным произведениям, или, лучше сказать, она есть единственное современное великое произведение этого рода» (55, 32). Позже он отмечал, что в этой опере композитор пытался «сочетать итальянскую музыку с немецкой» (56, 251)³⁰.

³⁰ В другой статье на страницах того же журнала, не принадлежащей Боткину, говорится, что Мейербер соединил итальянскую, немецкую и французскую школы, «уравновесив композитора, певцов и поэта» («Отечественные записки», 1849, № 5, Музыкальная хроника, с. 295).

С нашей точки зрения, едва ли можно согласиться с предпочтением «Роберта» «Гугенотам», которое оказывал не один Боткин, но и ряд других передовых русских деятелей середины прошлого столетия.

Ерfolg seiner Opern in Paris, manchmal auch Rezensionen französischer Kritiker abgedruckt.

Der Erfolg von „Robert“ wurde nicht nur durch die Presse vorbereitet, sondern auch durch seine bereits langjährige Vertrautheit mit der deutschen romantischen Oper, mit der dieses Werk von Meyerbeer offensichtliche Berührungspunkte aufweist. Webers „Freischütz“ blieb eine der meistgespielten Opern, die stets ein großes Publikum anzog. Es sei daran erinnert, dass Botkin die Neigung zum Fantastischen als eines der charakteristischen Merkmale des germanischen Geistes ansah. Das ist vielleicht der Grund, warum er „Robert der Teufel“ über „Die Hugenotten“ aufführte. „... Die Oper ‚Robert‘“, schrieb Botkin im Zusammenhang mit ihrer Aufführung durch ein deutsches Ensemble auf der Bühne des St. Petersburger Theaters im Jahr 1838, „gehört zu den großen modernen Musikwerken, oder besser gesagt, sie ist das einzige moderne große Werk dieser Art“ (55, 32). Später stellte er fest, dass der Komponist in dieser Oper versuchte, „italienische Musik mit deutscher Musik zu verbinden“ (56, 251)³⁰.

³⁰ In einem anderen Artikel in derselben Zeitschrift, der nicht von Botkin stammt, heißt es, Meyerbeer habe die italienische, deutsche und französische Schule vereint und „Komponist, Sänger und Dichter in Einklang gebracht“ („Notizen des Vaterlandes“, 1849, Nr. 5, Musikchronik, S. 295).

Aus unserer Sicht können wir der Bevorzugung von „Robert“ gegenüber den „Hugenotten“, die nicht nur von Botkin, sondern auch von einer Reihe anderer fortschrittlicher russischer Persönlichkeiten in der Mitte des letzten Jahrhunderts vertreten wurde, kaum zustimmen.

Впрочем, увлечение этой оперой, как и вообще творчеством Мейербера, разделялось далеко не всеми. Одоевский, воздавая должное Мейерберу как «великому, опытному музыканту», упрекал его в недостатке «новых, свежих мелодий». При этом и он считал, что в «Гугенотах» «еще меньше свежести», чем в «Роберте». «Все это,— не без скрытой иронии пишет Одоевский далее,—отнюдь не унижает достоинства этого великого художника; напротив, он нас изумляет своим искусством скрывать недостаток идей блестящею, изящною обработкою; но это талант колорита, а не талант изобретения; дело труда, учености, а не вдохновения» (198, 209).

Знаменательно, что эти суждения высказаны в статье, посвященной «Руслану и Людмиле» Глинки, которого Одоевский считает гораздо выше Мейербера и некоторых других прославленных зарубежных композиторов по новизне, оригинальности и свежести изобретения. Здесь сквозит уже ранее высказанная им мысль, что именно, русскому музыканту суждено открыть новые пути в искусстве.

В свете задач, стоявших перед отечественной музыкой, оценивает Одоевский и новейшие течения зарубежного оперного театра. В своем отношении к Мейерберу он полностью разделял точку зрения Глинки и Даргомыжского. Несколько позже аналогичный взгляд на Мейербера выскажет и Серов, находивший, что «настоящее его место — декоратора в области музыки» и что «в одной строке Моцарта или Глюка несравненно больше музыки, чем во всех громадных партитурах Мейербера» (242, 53).

Все это заставляет сделать вывод, что, несмотря на горячее увлечение

Die Begeisterung für diese Oper, wie auch für Meyerbeers Werk im Allgemeinen, wurde jedoch nicht von allen geteilt. Odojewski würdigte Meyerbeer zwar als „großen, erfahrenen Musiker“, warf ihm aber vor, dass es an „neuen, frischen Melodien“ mangle. Gleichzeitig war er der Meinung, dass in den „Hugenotten“ „noch weniger Frische“ zu finden sei als in „Robert“. „All dies“, schreibt Odojewski weiter, nicht ohne versteckte Ironie, „schmäleret keineswegs die Würde dieses großen Künstlers; im Gegenteil, er verblüfft uns mit seiner Kunst, den Mangel an Ideen durch brillante, elegante Behandlung zu verbergen; aber dies ist ein Talent der Farbe, nicht ein Talent der Erfindung; eine Sache der Arbeit, der Gelehrsamkeit, nicht der Inspiration“ (198, 209).

Es ist bezeichnend, dass diese Urteile in einem Artikel geäußert werden, der Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ gewidmet ist, den Odojewski in Bezug auf Neuartigkeit, Originalität und Frische der Erfindung weit über Meyerbeer und einige andere berühmte ausländische Komponisten stellt. Der Gedanke, den er schon früher geäußert hatte, dass der russische Musiker dazu bestimmt sei, neue Wege in der Kunst zu eröffnen, wird hier deutlich.

Vor dem Hintergrund der Aufgaben, die sich der einheimischen Musik stellen, bewertet Odojewski auch die neuesten Trends im ausländischen Operntheater. In seiner Einstellung zu Meyerbeer teilte er voll und ganz den Standpunkt von Glinka und Dargomyschski. Etwas später äußerte sich Serow in ähnlicher Weise über Meyerbeer, indem er feststellte, dass „sein eigentlicher Platz als Dekorateur auf dem Gebiet der Musik ist“ und dass „in einer Zeile von Mozart oder Gluck unvergleichlich mehr Musik steckt als in allen riesigen Partituren Meyerbeers“ (242, 53).

All dies lässt den Schluss zu, dass trotz der glühenden Meyerbeer-

Мейербером таких людей, как Белинский, Герцен, Огарев, не говоря уже об умеренном Боткине, его оперное творчество осталось чуждым русской музыкальной культуре.

С новой силой вспыхивают в 40-х годах споры об итальянской музыке. Этому способствовали спектакли итальянской оперной труппы в Петербурге, имевшей в своем составе артистов мирового ранга, способных увлечь и захватить своим исполнением даже предвзятых слушателей. Новая итальянская труппа познакомила русскую публику со многими неизвестными ей ранее произведениями; наряду с Россини возникают имена Беллини, Доницетти, молодого Верди.

В связи с этим происходит пересмотр некоторых прежних суждений и оценок. Россини, против которого обращался весь критический пыл противников итальянской оперы во второй половине 20-х, а отчасти и в 30-х годах, теперь получает всеобщее признание как подлинный большой художник, создавший классические по своему значению образцы оперного искусства. Одоевский непосредственно вслед за приведенной оценкой Мейербера писал в той же статье: «Из всех музыкантов, ныне существующих, один Россини отмечен редким, свыше вдохновенным даром мелодии; лишь у него (особенно в „Вильгельме Телле“) вы находите эту роскошь мотивов, которая поражает вас своею свежестью; этого дара нельзя приобрести ни трудами, ни опытностью; появление людей, им обладающих, составляет эпоху в летописи искусства...» (198, 209).

Критика 40 — начала 50-х годов высоко оценивала не только мелодическое богатство Россини, легкость и изящество его фактуры, но и свойственное композитору

Begeisterung von Leuten wie Belinski, Herzen, Ogarew, ganz zu schweigen von dem gemäßigten Botkin, sein Opernwerk der russischen Musikkultur fremd blieb.

In den 40er Jahren flammte die Debatte über die italienische Musik wieder auf. Dies wurde durch die Aufführungen der italienischen Operntruppe in St. Petersburg angeheizt, zu der Künstler von Weltrang gehörten, die in der Lage waren, mit ihren Darbietungen selbst ein vorurteilsbeladenes Publikum zu fesseln und in ihren Bann zu ziehen. Die neue italienische Truppe machte das russische Publikum mit vielen ihm bis dahin unbekanntem Werken bekannt; neben Rossini tauchten die Namen von Bellini, Donizetti und dem jungen Verdi auf.

In diesem Zusammenhang werden einige der bisherigen Urteile und Einschätzungen revidiert. Rossini, gegen den der ganze kritische Eifer der Gegner der italienischen Oper in der zweiten Hälfte der 20er und teilweise in den 30er Jahren gerichtet war, wird heute allgemein als ein wahrhaft großer Künstler anerkannt, der in seiner Bedeutung klassische Beispiele der Opernkunst geschaffen hat. Odziejewski schrieb in demselben Artikel unmittelbar nach dieser Beurteilung Meyerbeers: „Von allen heute existierenden Musikern zeichnet sich allein Rossini durch eine seltene, überbordende Melodiebegabung aus; nur bei ihm (besonders in „Wilhelm Tell“) findet man diesen Luxus von Motiven, der durch seine Frische verblüfft; diese Gabe kann nicht durch Arbeit oder Erfahrung erworben werden; das Auftreten von Menschen, die sie besitzen, stellt eine Epoche in den Annalen der Kunst dar...“ (198, 209).

Die Kritiker der 40er - frühen 50er Jahre lobten nicht nur Rossinis melodischen Reichtum, die Leichtigkeit und Eleganz seiner Struktur, sondern auch die dem Komponisten

мастерство обрисовки характеров и ситуаций. В одном из музыкальных обзоров «Отечественных записок» мы читаем: «...Россини ввел гениально в комическую оперу тот же элемент, которым он произвел реформу в опере-серия: драматизм, строгое подчинение мелодии выражению ситуаций. Как царь мелодии, как человек призванный для водворения ее в музыкальном мире Европы, Россини создал в „Barbieri“ ряд самых свежих, увлекательных, живых мелодий. Как человек, задачей которого было введение истинно драматического элемента в итальянскую музыку, он сообщил этим мелодиям строгое выражение положений и сделал посредством их гениальный опыт музыкальной характеристики лиц: Розина, Альмавива, Фигаро, Бартоло, Базилио имеют каждый свою определенную физиономию, свою типическую особенность»³¹.

³¹ «Отечественные записки», 1850, № 1, Музыкальная хроника, с. 65—66.

Значительно более критическим было отношение к итальянским композиторам последующего времени — Беллини, Доницетти и особенно Верди. Развитие итальянской оперы после Россини рассматривалось обычно как путь постепенного упадка и утраты прежних завоеваний. Подобная точка зрения представлена в одном из оперных обзоров Боткина (1850), где в основном рассматриваются вопросы итальянского вокально-исполнительского искусства, но попутно дается и характеристика виднейших представителей оперного творчества Италии. Боткин сетует на то, что россиниевская школа, которая является «лучшею представительницею артистического пения», уходит в прошлое, а на смену

инnewohnende Fähigkeit, Charaktere und Situationen zu skizzieren. In einer der Musikrezensionen von „Notizen des Vaterlandes“ lesen wir: „...Rossini hat auf geniale Weise in die komische Oper das gleiche Element eingeführt, mit dem er die seria opera reformiert hat: den Dramatismus, die strikte Unterordnung der Melodie unter den Ausdruck der Situationen. Als König der Melodie, als ein Mann, der dazu berufen war, sie in der musikalischen Welt Europas zu etablieren, schuf Rossini im „Barbieri“ eine Reihe der frischesten, aufregendsten, lebendigsten Melodien. Als ein Mann, dessen Aufgabe es war, ein wahrhaft dramatisches Element in die italienische Musik einzuführen, gab er diesen Melodien einen strengen Ausdruck von Positionen und machte durch sie eine geniale Erfahrung der musikalischen Charakterisierung von Personen: Rosina, Almawiwa, Figaro, Bartolo, Basilio haben alle ihre eigene Physiognomie, ihre typische Charakteristik“³¹.

³¹ „Notizen des Vaterlandes“, 1850, Nr. 1, Musikchronik, S. 65-66.

Viel kritischer war die Haltung gegenüber den italienischen Komponisten der Folgezeit - Bellini, Donizetti und vor allem Verdi. Die Entwicklung der italienischen Oper nach Rossini wurde gewöhnlich als ein Weg des allmählichen Niedergangs und des Verlusts früherer Errungenschaften gesehen. Eine solche Sichtweise wird in einer von Botkins Opernrezensionen (1850) vertreten, die sich vor allem mit Fragen der italienischen Gesangkunst befasst, aber auch die prominentesten Vertreter der italienischen Oper charakterisiert. Botkin beklagt, dass die Rossini-Schule, die „der beste Vertreter des künstlerischen Gesangs“ sei, der Vergangenheit angehöre und durch wenige hervorragende Sänger ersetzt werde; „und kein Wunder“, bemerkt er, „diese Schule erfordert ein langes

ей приходит мало выдающихся певцов; «и немудрено,— замечает он,— эта школа требует долгого тщательного изучения, тогда как новейшую музыку, например Верди, можно петь и без тщательного изучения, и без обработки голоса» (51, 46).

Нельзя отказать некоторым характеристикам Боткина в меткости и наблюдательности. Беллиниевский стиль он определяет словом «патетический», отмечая такие его черты, как соединение «нежного и трагического», искренность, взволнованность чувства. «Но элегическая настроенность духа,— пишет он далее,— стала наконец тяготить своим однообразием... Только этим можно объяснить тот энтузиазм, с каким встретила Италия музыку Верди, столь противоположную Беллини. В ней заговорили иные звуки: грандиозный характер ее потряс сердце, утомленное меланхолией. итальянцы вздрогнули от этой увлекательной энергии хоров, силы оркестра, унисона голосов: этот торжественный лиризм потряс их расслабленные нервы, и ничего не захотели они слушать, кроме Верди» (51, 48).

Но, признавая неотразимую силу воздействия музыки Верди на слушателей, Боткин тем не менее относится к ней отрицательно. Вслед за ним ту же оценку вердиевского творчества дает молодой Серов. В статье «Музыка и виртуозы», появившейся в 1851 году на страницах «Библиотеки для чтения», он прямо заявляет, что «наследники Россини гораздо слабее его», говоря о «плаксиво-сентиментальном нежничанье» Беллини и Доницетти, в свою очередь уступившем место «так называемому широкому, энергичному стилю г. Верди» (243, 38)³².

sorgfältiges Studium, während die neueste Musik, zum Beispiel Verdi, ohne sorgfältiges Studium und ohne Stimmbildung gesungen werden kann“ (51, 46).

Man kann nicht leugnen, dass einige der Charakterisierungen von Botkin treffend und aufmerksam sind. Er definiert den Bellini-Stil mit dem Wort „pathetisch“, wobei er solche Merkmale wie die Kombination von „zart und tragisch“, Aufrichtigkeit und Gefühlsaufregung feststellt. „Aber die elegische Stimmung des Geistes“, schreibt er weiter, „ist schließlich durch ihre Monotonie beschwerlich geworden... Nur so lässt sich der Enthusiasmus erklären, mit dem Italien der Musik Verdis begegnete, der so sehr im Gegensatz zu Bellini stand. Die Italiener erschauerten vor der faszinierenden Energie der Chöre, der Kraft des Orchesters, dem Gleichklang der Stimmen: diese feierliche Lyrik erschütterte ihre entspannten Nerven, und sie wollten nichts anderes mehr hören als Verdi“ (51, 48).

Botkin erkennt zwar die unwiderstehliche Wirkung von Verdis Musik auf die Zuhörer an, behandelt sie aber dennoch negativ. Im Anschluss an ihn gibt der junge Serow die gleiche Einschätzung des Werks von Verdi ab. In dem Artikel „Musik und Virtuosen“, der 1851 in der „Bibliothek zum Lesen“ erschien, stellt er direkt fest, dass „die Erben Rossinis viel schwächer sind als er“, und verweist auf die „unzüchtige und sentimentale Zärtlichkeit“ von Bellini und Donizetti, die wiederum „dem sogenannten breiten, energischen Stil des Herrn Verdi“ (243, 38)³² Platz machte.

³² Справедливость требует, отметить, что впоследствии Серов высказывался о Верди в более положительном тоне.

Кажется странным, что представители передовой демократической русской интеллигенции, находившие близкие и созвучные их идейным стремлениям мотивы в rossиниевском «Вильгельме Телле» и некоторых операх Беллини, не смогли оценить освободительный пафос раннего Верди. Быть может, это было связано (с наступающей реакцией против того «неистового» романтизма с преувеличение) сильными драматическими эффектами и необузданными страстями, известную дань которому отдал итальянский мастер в начале своего творческого пути. В очередном обзоре петербургской музыкальной жизни, помещенном в «Отечественных записках» и, возможно, принадлежащем Боткину, проводится параллель— Верди и Гюго: «Возьмите эстетические принципы литературной школы Виктора Гюго, приложите их к музыке, и вы получите в результате — Верди. Отсюда мы можем провести самую близкую параллель между двумя этими школами. Школа Гюго — направление ложное, фальшивое —с этим согласны теперь все критики, даже и в самой Франции; то же самое должно сказать и о quasi драматической школе итальянской музыки»³³.

³³ «Отечественные записки», 1849, № 7, Смесь, с. 86—87.

Небезынтересны с этой же точки зрения и некоторые печатные высказывания Тургенева конца 40-х годов, посвященные итальянской опере. Высоко ценивший Россини и особенно восторгавшийся его

³² Es muss darauf hingewiesen werden, dass Serow später in einem positiveren Ton über Verdi sprach.

Es mutet seltsam an, dass die Vertreter der fortschrittlichen demokratischen russischen Intelligenz, die in Rossinis „Wilhelm Tell“ und einigen Opern Bellinis Motive fanden, die ihren ideologischen Bestrebungen nahestanden und mit ihnen übereinstimmten, das befreiende Pathos des frühen Verdi nicht zu schätzen wussten. Vielleicht lag dies (mit der aufkommenden Reaktion gegen diese „wütende“ Romantik mit Übertreibung) an den starken dramatischen Effekten und ungezügelter Leidenschaft, denen der italienische Meister zu Beginn seines Schaffens einen bekannten Tribut zollte. In einer anderen Rezension des St. Petersburger Musiklebens, die in der Zeitschrift „Notizen des Vaterlandes“ veröffentlicht wurde und wahrscheinlich von Botkin stammt, wird eine Parallele zwischen Verdi und Hugo gezogen: „Man nehme die ästhetischen Prinzipien der literarischen Schule Victor Hugos, wende sie auf die Musik an, und das Ergebnis ist Verdi. Von hier aus können wir die engste Parallele zwischen diesen beiden Schulen ziehen. Hugos Schule ist eine irrige, falsche Richtung - darin sind sich heute alle Kritiker einig, sogar in Frankreich selbst; dasselbe muss man von der quasi dramatischen Schule der italienischen Musik sagen“³³.

³³ „Notizen des Vaterlandes“, 1849, Nr. 7, Vermischtes, S. 86-87.

Unter demselben Gesichtspunkt sind auch einige der gedruckten Äußerungen Turgenjews zur italienischen Oper in den späten 40er Jahren interessant. Turgenjew, der Rossini sehr schätzte und besonders von dessen „Wilhelm

«Вильгельмом Теллем», Тургенев отказывал Верди в мелодическом даре, упрекал его в эклектизме, грубости драматических эффектов и даже порой пошлости и избитости музыкального материала. Признавая достоинства вердиевской инструментовки, умение композитора владеть большими звуковыми массами, он приходил в целом к отрицательному итогу в оценке оперного творчества итальянского мастера. Огромный успех Верди не только у себя на родине, но и в крупнейших европейских столицах, по мнению писателя, говорит о его бесспорном таланте, но все же Тургеневу хотелось бы, «чтобы это музыкальное междуцарствие прекратилось как можно скорее» (284, 282).

Подробный анализ причин, обусловивших неприятие творчества Верди большинством деятелей русской культуры, увел бы нас слишком далеко в сторону от непосредственных задач данного очерка. Отметим только, что оно было достаточно длительным и устойчивым. Отношение к Верди существенно не изменилось и во второй половине века, когда оперы его заняли прочное место на русской сцене.

Первое знакомство русской публики с музыкой Берлиоза состоялось в 1841 году, когда огромным составом исполнителей, насчитывавшим около 250 человек, под управлением Г. Ромберга был исполнен в Петербурге его монументальный Реквием. Приезд в Россию шестью годами позже самого композитора, выступившего с несколькими концертами в Петербурге и Москве, расширил это знакомство и вызвал особенно большой интерес к его творчеству. Но уже с середины 30-х годов в русской периодической печати стали появляться различного рода сведения

Tell“ begeistert war, sprach Verdi seine melodische Begabung ab, warf ihm seinen Eklektizismus, die Grobheit der dramatischen Effekte und sogar manchmal die Vulgarität und Abgedroschenheit des musikalischen Materials vor. Er erkannte zwar die Vorzüge von Verdis Instrumentation und die Fähigkeit des Komponisten, große Klangmassen zu bewältigen, kam aber in seiner Beurteilung des Operschaffens des italienischen Meisters zu einem allgemein negativen Schluss. Der enorme Erfolg Verdis nicht nur in seinem Heimatland, sondern auch in den großen europäischen Hauptstädten spricht nach Ansicht des Schriftstellers für sein unbestreitbares Talent, aber dennoch wünscht sich Turgenjew, „dass dieses musikalische Interregnum so schnell wie möglich beendet wird“ (284, 282).

Eine detaillierte Analyse der Gründe für die Ablehnung von Verdis Werk durch die Mehrheit der russischen Kulturschaffenden würde uns zu weit von den unmittelbaren Zielen dieses Aufsatzes wegführen. Es sei nur angemerkt, dass die Ablehnung ziemlich lang und stabil war. Die Haltung gegenüber Verdi änderte sich auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht wesentlich, als seine Opern einen festen Platz auf den russischen Bühnen einnahmen.

Das russische Publikum lernte Berlioz' Musik zum ersten Mal 1841 kennen, als eine große Besetzung von etwa 250 Darstellern unter der Leitung von G. Romberg sein monumentales Requiem in St. Petersburg aufführte. Die Ankunft des Komponisten selbst sechs Jahre später in Russland, der mehrere Konzerte in St. Petersburg und Moskau gab, erweiterte diese Bekanntschaft und weckte ein besonders großes Interesse an seinem Werk. Aber schon ab Mitte der 30er Jahre erschienen in der russischen Presse verschiedene Informationen über Berlioz und seine Werke. Darunter sticht ein Bericht über

о Берлиозе и его сочинениях. Среди них выделяется сообщение о драматической симфонии «Ромео и Юлия», помещенное в первой книжке журнала «Пантеон» за 1840 год. «Во всей симфонии „Ромео и Юлия“, — читаем мы здесь, — Берлиоз показал себя царем оркестровки. Инструментация его есть живопись, где самые яркие цвета сливаются с тонами в увлекательную гармонию. Симфония „Ромео и Юлия“ есть колоссальный памятник современной музыки».

Исполнение Реквиема было отмечено печатью как крупное музыкальное событие, хотя в некоторых газетных отчетах и указывалось на его недостатки³⁴.

³⁴ «Северная пчела», 1841, 27 февраля.

Одоевский в день концерта, 1 марта 1841 года поместил в «С.-Петербургских ведомостях» статью с краткой характеристикой произведения, обращая внимание на особо примечательные с его точки зрения моменты партитуры, но окончательного мнения о нем не высказывал.

Подлинное признание Берлиоза в России наступило в 1847 году. Поддержка, оказанная им Глинке в Париже, заранее расположила в его пользу тех, кому дороги были судьбы отечественного искусства. И не случайно наиболее последовательными сторонниками Берлиоза среди русских критиков оказались верные друзья и пропагандисты глинкинского творчества Одоевский и Мельгунов.

В связи с петербургскими концертами Берлиоза в марте 1847 года, в которых были исполнены под управлением автора отрывки из «Фантастической симфонии», «Ромео и Джульетты» и «Осуждения Фауста», Одоевский напечатал две статьи, где

die dramatische Sinfonie „Romeo und Julia“ hervor, der im ersten Heft der Zeitschrift „Pantheon“ von 1840 erschien. „In der ganzen Sinfonie ‚Romeo und Julia‘“, so lesen wir hier, „zeigte sich Berlioz als König der Orchestrierung. Seine Instrumentation ist ein Gemälde, in dem die hellsten Farben mit den Tönen in einer faszinierenden Harmonie verschmelzen. Die Sinfonie ‚Romeo und Julia‘ ist ein kolossales Monument der modernen Musik“.

Die Aufführung des Requiems wurde von der Presse als großes musikalisches Ereignis gewürdigt, auch wenn in einigen Zeitungsberichten auf seine Mängel hingewiesen wurde³⁴.

³⁴ „Die Nordbiene“, 1841, 27. Februar.

Am Tag des Konzerts, dem 1. März 1841, veröffentlichte Odojewski in der „St. Petersburger Wedomosti“ einen Artikel mit einer kurzen Beschreibung des Werks, in dem er auf die aus seiner Sicht besonders bemerkenswerten Aspekte der Partitur hinwies, ohne jedoch eine endgültige Meinung dazu zu äußern.

Die wahre Anerkennung von Berlioz in Russland kam 1847. Die Unterstützung, die er Glinka in Paris zuteil werden ließ, brachte diejenigen, denen das Schicksal der russischen Kunst am Herzen lag, schon im Voraus auf seine Seite. Es ist kein Zufall, dass die konsequentesten Unterstützer von Berlioz unter den russischen Kritikern Odojewski und Melgunow waren, treue Freunde und Propagandisten des Werks von Glinka.

Im Zusammenhang mit Berlioz' Konzerten in St. Petersburg im März 1847, bei denen unter der Leitung des Autors Auszüge aus der „Symphonie Fantastique“, „Romeo und Julia“ und „Fausts Verdammnis“ aufgeführt wurden, veröffentlichte Odojewski zwei Artikel, in denen er die kühne Innovation

подчеркивал смелое новаторство французского романтика, неисчерпаемое богатство его фантазии, изумительное владение оркестровыми красками. «До сих пор,— писал он,— если не ошибаемся, в его композиции существует стремление придать оркестру драматический характер, расширить его границы и без пособия всех искусственных, материальных украшений достигать той же цели, которой должна бы достигать и так редко достигает опера, несмотря на всю роскошь употребляемых ею материальных средств» (170, 221).

Во второй статье, написанной в форме открытого письма к Глинке, Одоевский замечает, довольно прозрачно намекая на болгаринские откровения по поводу «Ивана Сусанина»: «Давно ли говорили, что нет уже ничего нового в музыке; что все исчерпано, избито и разбито! У Берлиоза все ново, и нет струны в его гениальной фантазии, которой бы не вторила струна в душе слушателей, струна новая, которой существование мы и не подозревали» (176, 225).

Констатируя огромный успех Берлиоза у публики, несмотря на всю новизну и необычность его произведений, Одоевский пишет: «Действительно, должна быть какая-то особая симпатия между Берлиозовой музыкой и нашим русским врожденным музыкальным чувством: иначе нельзя объяснить этого явления» (176, 224).

Мельгунов, выступавший в московской печати, во многом сближается с Одоевским в оценке творчества Берлиоза, указывая на элементы театральности в его симфонических произведениях и выражая уверенность, «что переворот, произведенный Берлиозом в музыке, особенно инструментальной, найдет в будущем

des französischen Romantikers, den unerschöpflichen Reichtum seiner Phantasie und seine wunderbare Beherrschung der Orchesterfarben hervorhob. „Bis heute“, so schrieb er, „besteht, wenn wir uns nicht irren, in seiner Komposition der Wunsch, dem Orchester einen dramatischen Charakter zu geben, seine Grenzen zu erweitern und ohne Zuhilfenahme aller künstlichen, materiellen Ausschmückungen dasselbe Ziel zu erreichen, das die Oper trotz des ganzen Luxus der von ihr verwendeten materiellen Mittel erreichen sollte und so selten erreicht“ (170, 221).

Im zweiten Artikel, der in Form eines offenen Briefes an Glinka verfasst ist, bemerkt Odojewski, ganz offensichtlich in Anspielung auf Bulgarins Enthüllungen über „Iwan Sussanin“: „Wie lange hat man gesagt, dass es in der Musik nichts Neues gibt, dass alles erschöpft, geschlagen und zerbrochen ist! Bei Berlioz ist alles neu, und es gibt keine Saite in seiner genialen Phantasie, die nicht von einer Saite in der Seele der Zuhörer widerhallen würde, einer neuen Saite, von der wir nicht einmal ahnten, dass sie existiert“ (176, 225).

Zum großen Erfolg von Berlioz beim Publikum trotz der Neuartigkeit und Ungewöhnlichkeit seiner Werke schreibt Odojewski: „Es muss in der Tat eine besondere Sympathie zwischen der Musik von Berlioz und unserem angeborenen russischen Musikempfinden bestehen: anders kann man dieses Phänomen nicht erklären“ (176, 224).

Melgunow, der in der Moskauer Presse auftrat, stimmt in vielerlei Hinsicht mit Odojewski in seiner Einschätzung des Werks von Berlioz überein, indem er auf theatralische Elemente in seinen symphonischen Werken hinweist und seine Zuversicht zum Ausdruck bringt, „dass die von Berlioz in der Musik, insbesondere in der Instrumentalmusik, ausgelöste Revolution in der Zukunft ein

сильный отголосок и принесет в искусстве богатые плоды» (158).

Интересно заметить, что с именем Берлиоза связаны первые публикации В. В. Стасова по вопросам музыки. В апрельской книжке «Отечественных записок» за 1847 год были напечатаны его очерк «Гектор Берлиоз», в котором сообщались важнейшие факты жизни и творчества композитора, а также «Музыкальное обозрение», в значительной своей части посвященное петербургским концертам Берлиоза.

Уже в первой из этих статей Стасов пишет: «...Берлиоз — человек, к которому нельзя остаться равнодушным или хладнокровным; он непременно заставляет много и жарко толковать о себе рго или согйга, тотчас же порождает вопросы, ведущие к исследованию самых глубоких оснований музыки...» (257, 7).

Впечатления Стасова от непосредственного знакомства с музыкой Берлиоза оказались очень противоречивыми. С одной стороны, он совсем отказывает Берлиозу в творческом даре, считая его только гениальным виртуозом-оркестратором, подобно тому как Лист является гениальным виртуозом фортепиано, а с другой — говорит о потрясающем воздействии его музыки, заставляющей всколыхнуться «самые высокие силы духа». Стасов совершенно справедливо видит в Берлиозе типичного представителя романтического направления в искусстве, для которого «существуют как предметы искусства только самые сильнообъективные явления в человеке и в природе и самые дикие ночные кошмары...» (261, 33). При всех колебаниях в отношении к чисто музыкальным достоинствам произведений Берлиоза Стасов исключительно высоко оценивает новаторское значение его творчества.

starkes Echo finden und reiche Früchte in der Kunst tragen wird“ (158).

Es ist interessant, dass der Name Berlioz mit den ersten Veröffentlichungen von W. W. Stassow über Musik verbunden ist. In der Aprilausgabe 1847 der „Notizen des Vaterlandes“ erschien sein Essay „Hector Berlioz“, in dem er die wichtigsten Fakten über Leben und Werk des Komponisten darlegte, sowie die „Musikalische Rundschau“, die zu einem großen Teil den Konzerten von Berlioz in St. Petersburg gewidmet war.

Schon im ersten dieser Artikel schreibt Stassow: „...Berlioz ist ein Mann, dem gegenüber man nicht gleichgültig oder kaltblütig bleiben kann; er verursacht notwendigerweise viele und hitzige Diskussionen über sich selbst, erzeugt sofort Fragen, die zum Studium der tiefsten Grundlagen der Musik führen...“ (257, 7).

Stassows Eindrücke aus seiner direkten Bekanntschaft mit der Musik von Berlioz waren sehr widersprüchlich. Einerseits leugnet er Berlioz' schöpferische Begabung völlig und hält ihn nur für einen brillanten virtuosen Orchestrator, so wie Liszt ein brillanter Klaviervirtuose ist, und andererseits spricht er von der schockierenden Wirkung seiner Musik, die dazu zwingt, „die höchsten Kräfte des Geistes“ zu erregen. Stassow sieht in Berlioz zu Recht einen typischen Vertreter der romantischen Kunstrichtung, für den „nur die am stärksten objektiven Phänomene in Mensch und Natur und die wildesten Alpträume als Gegenstände der Kunst existieren...“ (261, 33). Bei allem Zögern in Bezug auf die rein musikalischen Verdienste von Berlioz' Werken schätzte Stassow den innovativen Wert seines Werks außerordentlich. „Alle künftige Musik“, behauptet er, „ist untrennbar, auf das Engste mit den kolumbischen Entdeckungen und Unternehmungen

«Вся будущая музыка,— утверждает он,— самым неразрывным, самым тесным образом связана с колумбовыми открытиями и предприятиями Листов и Берлиозов» (261, 37).

Наряду с подобными отзывами высказывались и более сдержанные, а то и прямо отрицательные мнения о Берлиозе. Так, цитированные статьи Одоевского вызвали полемический отклик в еженедельнике «Иллюстрация» (1847, № 9, с. 141). Принципиальной критике подвергаются самые основы берлиозовского программного симфонизма в несколько более поздней статье анонимного музыкального обозревателя «Отечественных записок». Касаясь поставленного Одоевским вопроса о внесении драматических элементов в область «чистой» симфонической музыки, автор писал: «Бетховен указал кульминационную точку, дальше которой драматическая музыка не могла сохранить самостоятельности своей. Всякий, кто решался сделать шаг вперед, выходил уже из сферы самостоятельной симфонико-драматической музыки; он логически не мог избежать двух результатов: 1) уклониться от драматической истины и впасть в аффектацию; или 2) для избежания этого спуститься в сферу оперы. Берлиоз, как и следовало логически, не избег ни одного из этих результатов»³⁵.

³⁵ «Отечественные записки», 1849, № 5, Смесь, с. 103.

Пожалуй, наиболее резко отозвался о Берлиозе Серов. Исходя из тех же предпосылок, что и Стасов (Берлиоз — замечательный оркестратор, но не музыкант), он доводит свои выводы до крайних пределов, отрицает какой бы то ни было художественный смысл в произведениях Берлиоза и

von Liszt und Berlioz verbunden“ (261, 37).

Neben solchen Kritiken gab es auch zurückhaltendere, wenn nicht gar ausgesprochen negative Meinungen über Berlioz. So provozierten die zitierten Artikel Odojewskis eine polemische Antwort in der Wochenschrift „Illustration“ (1847, Nr. 9, S. 141). In einem etwas späteren Artikel eines anonymen Musikbeobachters der Zeitschrift „Notizen des Vaterlandes“ werden die Grundlagen des Programmsymphonismus von Berlioz grundsätzlich kritisiert. In Bezug auf die von Odojewski aufgeworfene Frage der Einführung dramatischer Elemente in den Bereich der „reinen“ symphonischen Musik schrieb der Autor: „Beethoven zeigte den Kulminationspunkt an, über den hinaus die dramatische Musik ihre Unabhängigkeit nicht bewahren konnte. Jeder, der einen Schritt nach vorn wagte, hatte die Sphäre der unabhängigen symphonisch-dramatischen Musik bereits verlassen; er konnte logischerweise zwei Ergebnisse nicht vermeiden: 1.) sich der dramatischen Wahrheit zu entziehen und in die Affektiertheit zu verfallen; oder 2.) um dies zu vermeiden, in die Sphäre der Oper hinabzusteigen. Berlioz konnte keines dieser Ergebnisse logisch vermeiden“³⁵.

³⁵ Notizen des Vaterlandes, 1849, Nr. 5, Vermischtes, S. 103.

Der vielleicht schärfste Kommentar zu Berlioz stammt von Serow. Ausgehend von den gleichen Prämissen wie Stassow (Berlioz ist ein wunderbarer Orchestrator, aber kein Musiker), treibt er seine Schlussfolgerungen auf die Spitze, leugnet jede künstlerische Bedeutung in Berlioz' Werken und

характеризует его «Ромео и Джульетту» как «ужасную галиматью» (242, 51).

Отношение к Берлиозу русских музыкантов было далеко не однозначным и во второй половине XIX века. Но, несмотря на все разногласия в оценке его творчества, для многих из них Берлиоз оставался образцом подлинного новатора, твердо и убежденно отстаивавшего свои художественные идеалы.

С конца 30-х годов в русской печати начинает мелькать имя Шопена в связи с редкими исполнениями его сочинений в концертах — но только мелькать, не привлекая к себе особого внимания. О Шопене иногда упоминали в общих обзорах фортепианной музыки, не выделяя его из числа множества второстепенных, ныне почти забытых композиторов. Более серьезный интерес к творчеству великого польского музыканта возникает лишь десятилетием позже. Ряд газет и журналов напечатал в 1849 году сообщения о его смерти, а иногда и довольно обстоятельные некрологи. «Отечественные записки» в одном из музыкальных обзоров этого года, давая краткую характеристику крупнейших пианистов, особенно выделяли Шопена: «Но вот композитор, при имени которого смолкают все споры и который посреди всеобщего коловратного движения остается постоянно оригинальным, постоянно верным самому себе: мы говорим о Фридерике Шопене». В заключение автор обзора пишет: «Сочинения Шопена принадлежат к замечательнейшим явлениям музыкального мира»³⁶.

³⁶ «Отечественные записки», 1849, № 6, Смесь, с. 299.

charakterisiert seinen „Romeo und Julia“ als „einen schrecklichen Unsinn“ (242, 51).

Die Haltung der russischen Musiker zu Berlioz war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts alles andere als eindeutig. Doch trotz aller Unterschiede in der Bewertung seines Werks blieb Berlioz für viele von ihnen das Vorbild eines echten Erneuerers, der seine künstlerischen Ideale entschlossen und überzeugend verteidigte.

Ab Ende der 30er Jahre wurde Chopins Name in der russischen Presse im Zusammenhang mit seltenen Aufführungen seiner Werke in Konzerten erwähnt - allerdings nur flüchtig und ohne große Aufmerksamkeit zu erregen. Manchmal wurde Chopin in allgemeinen Rezensionen über Klaviermusik erwähnt, ohne ihn unter den vielen kleineren, heute fast vergessenen Komponisten hervorzuheben. Ein ernsthafteres Interesse an den Werken des großen polnischen Musikers kam erst ein Jahrzehnt später auf. Eine Reihe von Zeitungen und Zeitschriften druckten Berichte über seinen Tod im Jahr 1849 und manchmal recht ausführliche Nachrufe. In einem der diesjährigen Musikfeuilletons der „Notizen des Vaterlandes“ wurden die bedeutendsten Pianisten der Gegenwart kurz charakterisiert, wobei Chopin besonders hervorgehoben wurde: „Aber hier ist ein Komponist, dessen Name alle Streitigkeiten zum Schweigen bringt und der inmitten der universellen wechselhaften Bewegung stets originell und sich selbst treu bleibt: die Rede ist von Frideric Chopin“. Abschließend schreibt der Rezensent: „Chopins Kompositionen gehören zu den bemerkenswertesten Phänomenen der Musikwelt“³⁶.

³⁶ „Notizen des Vaterlandes“, 1849, Nr. 6, Vermischtes, S. 299.

Наиболее полная и для своего времени достаточно пронизательная оценка шопеновского творчества была дана Боткиным в статье «Об эстетическом значении новой фортепианной школы»³⁷.

³⁷ Ю. А. Кремлев обращает внимание на высокую оценку Шопена как гениального, композитора, проложившего новые пути в области фортепианной музыки, еще ранее данную Сенковским в «Библиотеке для чтения», 1847, т. 81 (см.: 132, 129). Но эта характеристика слишком обща и неконкретна.

Критикуя бездушие и антихудожественность того показного виртуозничества, которое было распространено на европейских концертных эстрадах в 30—40-х годах, Боткин писал: «Явился Шопен — и несчастное фортепиано, которое под прозаическим влиянием целого ряда искусников чуть-чуть не унизилось до степени какой-то музыкальной трещотки, вдруг от прикосновения его необыкновенного художнического таланта оживилось дыханием поэзии... Фортепиано заговорило у него языком поэзии и какого-то грустно страстного романтизма» (52, 71).

Суждения Боткина о Шопене не лишены односторонности. Так, он упрекает композитора в стремлении к «какой-то ложной и изысканной оригинальности», в злоупотреблении хроматизмами, заводящем его иногда «в совершенно непроницаемый мрак безысходного хаоса». Явно недооценивает Боткин значение Шопена как мастера крупной формы, утверждая, что он «чувствует свою творческую свободу и силу лишь в пьесах небольшого объема» (52, 72)³⁸.

³⁸ В другой статье, напечатанной в том же журнале, прелюды Шопена

Die umfassendste und für die damalige Zeit recht scharfsinnige Bewertung von Chopins Werk gab Botkin in seinem Artikel „Über die ästhetische Bedeutung der neuen Klavierschule“³⁷.

³⁷ J. A. Kremljow verweist auf die hohe Bewertung Chopins als Genie, als Komponist, der neue Wege auf dem Gebiet der Klaviermusik bahnte, die schon früher von Senkowski in „Bibliothek zum Lesen“, 1847, Bd. 81, gegeben wurde (siehe: 132, 129). Aber diese Charakterisierung ist zu allgemein und unspezifisch.

Botkin kritisierte die Gefühllosigkeit und den antikünstlerischen Charakter der ostentativen Virtuosität, die in den 30er - 40er Jahren auf den europäischen Konzertbühnen üblich war, und schrieb: „Chopin erschien - und das unglückliche Klavier, das sich unter dem prosaischen Einfluss einer Reihe von Künstlern fast zu einer Art musikalischer Ratsche erniedrigt hatte, wurde plötzlich durch die Berührung seines außerordentlichen künstlerischen Talents vom Atem der Poesie belebt.... Das Klavier sprach die Sprache der Poesie und einer traurig leidenschaftlichen Romantik“ (52, 71).

Botkins Urteile über Chopin sind nicht ohne Einseitigkeit. So wirft er dem Komponisten vor, er strebe nach „einer falschen und raffinierten Originalität“ und missbrauche die Chromatik, die ihn manchmal „in eine völlig undurchdringliche Dunkelheit hoffnungslosen Chaos“ führe. Botkin unterschätzt eindeutig Chopins Bedeutung als Meister der großen Form und behauptet, dass er „seine schöpferische Freiheit und Kraft nur in Stücken von geringem Umfang spürt“ (52, 72)³⁸.

³⁸ In einem anderen Artikel derselben Zeitschrift wurden Chopins Präludien als

отмечались как лучшее в новейшей фортепианной музыке. Критик сравнивал их с анакреонтическими стихотворениями Пушкина («Отечественные записки», 1849, № 5, Смесь, с. 106).

Пора настоящего признания Шопена в России наступила позже, в чем немалая заслуга принадлежала братьям Рубинштейнам. То же самое, но в еще большей степени следует сказать и об отношении к Листу. О нем писали очень много, особенно после его концертных выступлений в России 1842 года. Поразительное виртуозное мастерство Листа ошеломило всех, но не все смогли должным образом оценить глубину и мощь его пианистического новаторства. Боткин ставит Листа в один ряд с Тальбергом и Гензельтом как пианистов, чье искусство развилось «со стороны техники» под влиянием шопеновских этюдов.

Иной взгляд был высказан Серовым в полемике с В. Ф. Ленцем: «Тальберг в отношении судьбы музыки послебетховенской имеет значение только как бездарный злоупотребитель одной формы фортепианной музыки — широкого аккомпанемента, указанного Бетховеном в Largo 1-го концерта и Вебером в некоторых приемах его сонат, тогда как Лист всем существом своим тесно, неразрывно связан с бетховенскою музыкою. Он один своим гениальным взглядом окинул все, что Бетховен сделал для фортепиано и из фортепиано; он один с пользою пустил в ход (в своих гениальных аранжировках) указанные Бетховеном способы превращать фортепиано в оркестр...» (236, 153—154).

Но говоря о Листе как о единственном из современных музыкантов, который сумел проникнуть в подлинный дух бетховенского творчества, Серов еще

das Beste der neuesten Klaviermusik gefeiert. Der Kritiker verglich sie mit den anakreontischen Gedichten von Puschkin („Notizen des Vaterlandes“, 1849, Nr. 5, Vermischtes, S. 106).

Die Zeit der wirklichen Anerkennung Chopins in Russland kam später, wozu die Brüder Rubinstein viel beitrugen. Dasselbe, aber in noch stärkerem Maße, gilt für die Haltung gegenüber Liszt. Über ihn ist viel geschrieben worden, vor allem nach seinen Konzertauftritten in Russland im Jahr 1842. Liszts erstaunliche virtuose Meisterschaft verblüffte alle, aber nicht jeder konnte die Tiefe und Kraft seiner pianistischen Innovation richtig einschätzen. Botkin zählt Liszt neben Thalberg und Henselt zu den Pianisten, deren Kunst sich unter dem Einfluss von Chopins Etüden „von der Seite der Technik“ entwickelte.

Eine andere Ansicht vertrat Serow in einer Polemik mit W. F. Lenz: „Thalberg ist im Hinblick auf das Schicksal der nachbeethovenschen Musik nur als talentloser Missbraucher einer Form der Klaviermusik von Bedeutung - der von Beethoven im Largo des 1. Konzerts und von Weber in einigen Techniken seiner Sonaten vorgeschriebenen breiten Begleitung, während Liszt mit seinem ganzen Wesen eng und untrennbar mit Beethovens Musik verbunden ist. Er allein hat mit seinem Genie alles angeschaut, was Beethoven für und vom Klavier aus gemacht hat; er allein hat (in seinen genialen Bearbeitungen) Beethovens Möglichkeiten, das Klavier in ein Orchester zu verwandeln, ausgenutzt...“ (236, 153-154).

Aber wenn er von Liszt als dem einzigen zeitgenössischen Musiker spricht, der in der Lage war, den wahren Geist von Beethovens Werk zu durchdringen, betont Serow noch

раз подчеркивает: «Конечно, в исполнении только и в аранжировках, а не в сочинениях, к которым у него просто нет таланта». Эта оговорка понятна для того времени, когда симфонические поэмы и другие из наиболее значительных произведений Листа еще не были известны в России. «Открытие» Листа как композитора принадлежит 60-м годам.

Почти неизвестным вплоть до конца 50-х годов оставалось и творчество Шумана, впоследствии так высоко ценившееся русскими музыкантами. Если о нем писали, то большею частью как о муже знаменитой пианистки Клары Шуман, концертные выступления которой в 1844 году нашли довольно широкое отражение в печати. Об этих выступлениях считает необходимым напомнить музыкальный обозреватель «Отечественных записок» пять лет спустя в связи с сообщением о композиторе, произведения которого, по-видимому, достаточно хорошо знакомы ему: «Роберт Шуман — редактор знаменитой „Leipziger Musikalische Zeitung“ и муж г-жи Клары Вик-Шуман, которой мы не можем забыть до сих пор. Вместе с тем он очень оригинальный и умный композитор для фортепиано, чему доказательством могут служить его „Симфонические этюды“ и соната в fis-moll»³⁹.

³⁹ «Отечественные записки», 1849, № 6, Смесь, с. 301.

Очень скупы материалы о Шуберте, несмотря на то что имя его было известно в России уже в 30-х годах. Песни Шуберта звучали в быту, изредка печатались в журналах, ими горячо увлекались представители передовой русской интеллигенции ⁴⁰, но на концертной эстраде его сочинения появлялись редко и не

einmal: „Natürlich nur in der Aufführung und in den Bearbeitungen, nicht in den Werken, für die er einfach kein Talent hatte.“ Dieser Vorbehalt ist verständlich für die Zeit, als die symphonischen Dichtungen und andere von Liszts bedeutendsten Werken in Russland noch nicht bekannt waren. Liszts „Entdeckung“ als Komponist gehört in die 60er Jahre.

Bis zum Ende der 50er Jahre blieb auch das Werk Schumanns, das später von russischen Musikern so hoch geschätzt wurde, nahezu unbekannt. Wenn über ihn geschrieben wurde, dann meist als Ehemann der berühmten Pianistin Clara Schumann, deren Konzertauftritte im Jahr 1844 in der Presse große Beachtung fanden. Fünf Jahre später hält es der Musikkritiker der „Notizen des Vaterlandes“ im Zusammenhang mit einer Nachricht über den Komponisten, dessen Werke ihm offenbar gut bekannt sind, für notwendig, an diese Auftritte zu erinnern: „Robert Schumann - Redakteur der berühmten „Leipziger Musikalischen Zeitung“ und Ehemann von Frau Clara Wieck-Schumann, die wir bis heute nicht vergessen können. Zugleich ist er ein sehr origineller und intelligenter Komponist für Klavier, wie seine „Symphonischen Etüden“ und die Sonate in fis-Moll belegen“³⁹.

³⁹ „Notizen des Vaterlandes“, 1849, Nr. 6, Vermischtes, S. 301.

Über Schubert gibt es nur sehr wenige Materialien, obwohl sein Name in Russland bereits in den 30er Jahren bekannt war. Schuberts Lieder wurden im Alltag gehört, gelegentlich in Zeitschriften gedruckt, sie wurden von Vertretern der fortgeschrittenen russischen Intelligenz⁴⁰ leidenschaftlich bewundert, aber seine Kompositionen erschienen selten auf der Konzertbühne

привлекали к себе внимания широкой публики.

⁴⁰ См. Введение к настоящему тому, с. 23—24.

Боткин писал в рецензии на концерт известного немецкого певца Г. Брейтинга в Москве в 1838 году: «Если в первый его концерт зала Петровского театра была далеко не полна, то во второй раз она была почти пуста: таинственный „Лесной царь“ Шуберта пронесся для одних истинных любителей» (53, 25).

В целом пресса дает если не исчерпывающее, то достаточно полное и широкое представление о том, что из западноевропейской музыки вызывало наибольший интерес в России, что оказалось чуждо просвещенным кругам русского общества или просто осталось вне поля их зрения, какие споры и борьба мнений возникали вокруг тех или других имен и произведений.

4.

В 30—40-х годах начинает формироваться наука о музыке как особая отрасль знания, возникает интерес к специальной музыкально-теоретической и исторической проблематике. В различных журналах и альманахах, а иногда даже в ежедневных газетах публикуется довольно значительное количество статей, разъясняющих основные понятия теории музыки, очерков по истории музыкальных инструментов, исторических обзоров развития отдельных жанров и т. д. Большинство их преследовали - не столько собственно научные, сколько популяризаторские цели. Часто это были не оригинальные работы, а перевод или компиляция, сделанные

und erregten nicht die Aufmerksamkeit der breiten Öffentlichkeit.

⁴⁰ Siehe Einleitung zum vorliegenden Band, S. 23-24.

Botkin schrieb in seiner Rezension des Konzerts des berühmten deutschen Sängers G. Breiting in Moskau 1838: „Wenn bei seinem ersten Konzert der Saal des Petrowski-Theaters bei weitem nicht voll war, so war er beim zweiten Mal fast leer: Schuberts geheimnisvoller ‚Erlkönig‘ wurde nur für echte Amateure aufgeführt“ (53, 25).

Im Großen und Ganzen vermittelt die Presse, wenn auch nicht erschöpfend, so doch eine ziemlich vollständige und umfassende Vorstellung davon, was von der westeuropäischen Musik in Russland das größte Interesse erweckte, was den aufgeklärten Kreisen der russischen Gesellschaft fremd war oder einfach außerhalb ihres Blickfeldes blieb, welche Streitigkeiten und Meinungskämpfe um bestimmte Namen und Werke entstanden sind.

4.

In den 30er - 40er Jahren begann die Musikwissenschaft als besonderer Wissenszweig Gestalt anzunehmen, und es entstand ein Interesse an speziellen musiktheoretischen und historischen Problemen. In verschiedenen Zeitschriften und Almanachen, manchmal sogar in Tageszeitungen, wurde eine beträchtliche Anzahl von Artikeln veröffentlicht, in denen die Grundbegriffe der Musiktheorie erklärt wurden, Aufsätze über die Geschichte der Musikinstrumente, historische Rückblicke auf die Entwicklung bestimmter Gattungen usw. Die meisten von ihnen verfolgten nicht so sehr wissenschaftliche als vielmehr popularisierende Zwecke. Oft handelte

на основе иностранных источников. Но самый факт появления подобных публикаций показателен как свидетельство углубляющегося отношения к музыке, стремления сознательно воспринимать ее, понять источник ее воздействия.

В 1833 году в Петербурге была издана книга Ф. Ж. Фетиса «Музыка, понятная для всех, или Краткое изложение всего нужного, чтоб судить и говорить об искусстве сем, не учившись оному» в русском переводе инспектора Певческой капеллы П. Е. Беликова⁴¹ с авторским дополнением к ней под названием «Исторические достопамятности музыки».

⁴¹ Беликов, состоявший в переписке с Фетисом, был именно тем лицом, которое сообщало бельгийскому ученому сведения о русской музыке для его капитального труда «Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique».

Выход в свет этого перевода был отмечен несколькими органами печати. В частности, «Молва» писала: «Прочитав сию книгу, мы рекомендуем ее читателям уже не по одному имени автора... это руководство, какого нельзя лучше требовать не для того, чтоб быть артистами, а для того, чтоб ценить эффекты и разбирать ощущения, производимые сим высоким искусством»⁴².

⁴² «Молва», 1833, № 129, с. 515—516.

Особый интерес представляют исследования и публикаций

es sich nicht um Originalwerke, sondern um Übersetzungen oder Zusammenstellungen auf der Grundlage ausländischer Quellen. Aber allein die Tatsache, dass solche Publikationen erschienen, ist ein Hinweis auf eine vertiefte Einstellung zur Musik, auf den Wunsch, sie bewusst wahrzunehmen und die Quelle ihres Einflusses zu verstehen.

1833 erschien in St. Petersburg ein Buch von F. J. Fétis „Musik, für alle verständlich, oder kurze Darstellung von allem, was notwendig ist, um diese Kunst zu beurteilen und darüber zu sprechen, ohne sie zu lernen“ in russischer Übersetzung des Inspektors der Hofopernkapelle P. E. Belikow⁴¹ mit einem Zusatz des Autors unter dem Titel „Historische Denkwürdigkeiten der Musik“.

⁴¹ Belikow, der mit Fétis korrespondierte, war es, der dem belgischen Gelehrten Informationen über russische Musik für sein Hauptwerk „Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique“ lieferte.

Die Veröffentlichung dieser Übersetzung wurde von mehreren Presseorganen zur Kenntnis genommen. Insbesondere schrieb „Das Gerücht“: „Nachdem wir dieses Buch gelesen haben, empfehlen wir es den Lesern nicht nur durch den Namen des Autors Es handelt sich um einen Leitfaden, den man nicht besser brauchen könnte, nicht um Künstler zu sein, sondern um die Wirkungen zu schätzen und die von dieser hohen Kunst hervorgerufenen Empfindungen zu verstehen“⁴².

⁴² „Das Gerücht“, 1833, Nr. 129, S. 515-516.

Von besonderem Interesse sind die Studien und Veröffentlichungen des

документально-мемуарного типа по истории русской музыки. Так, в 1840 году в «Художественной газете» и «Московских ведомостях» были напечатаны извлечения из «Известий о музыке в России» Я. Штелина. Тогда же журнал «Репертуар» публикует несколько мемуарных очерков по истории русского театра, включающих сведения и об опере XVIII— начала XIX столетия.

Большое внимание проявляется к вопросам древнерусской музыки. Вслед за работами Евгения Болховитинова, созданными еще на рубеже XVIII и XIX веков⁴³, к этой области обращается ряд других исследователей.

⁴³ Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении и особенно о пении Российские церкви...— Воронеж, 1799; 2-е изд.— Спб., 1804; О русском церковном пении.— «Отечественные записки», 1821, № 21.

Публикации В. М. Ундольского⁴⁴, И. П. Сахарова⁴⁵ до настоящего времени не полностью утратили свое значение благодаря содержащемуся в них ценному документальному материалу.

⁴⁴ Замечания для истории церковного пения в России.— ЧОИДР, 1846, № 3.

⁴⁵ Исследования о русском церковном песнопении,—Журнал Министерства народного просвещения, 1849, ч. 61, кн. 2 и 3, ч. 63, кн. 6 и 7.

Ф. П. Львов в брошюре «О пении в России» (Спб., 1834) высказывает мысль об общности основ древнерусского церковнопевческого искусства и народной песни, которая

Typs Dokumentarischer Bericht über die Geschichte der russischen Musik. So wurden 1840 in der „Kunstzeitung“ und dem „Moskauer Wedomosti“ Auszüge aus den „Nachrichten über die Musik in Russland“ von J. Schtelin gedruckt. Zur gleichen Zeit veröffentlichte die Zeitschrift „Repertoire“ mehrere Memoiren zur Geschichte des russischen Theaters, darunter auch Informationen über die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts.

Große Aufmerksamkeit wird der altrussischen Musik gewidmet. Nach den Arbeiten von Jewgenija Bolchowitinow, die an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert entstanden sind⁴³, wenden sich nun auch andere Forscher diesem Gebiet zu.

⁴³ Historische Abhandlung über den altchristlichen liturgischen Gesang im Allgemeinen und über den Gesang der russischen Kirche im Besonderen, Woronesch, 1799; 2. Aufl., St. Petersburg., 1804; Über den russischen Kirchengesang, „Notizen des Vaterlandes“, 1821, Nr. 21.

Die Publikationen von W. M. Undolsky⁴⁴, I. P. Sacharow⁴⁵ haben aufgrund des wertvollen dokumentarischen Materials, das sie enthalten, ihre Bedeutung bis heute nicht völlig verloren.

⁴⁴ Anmerkungen zur Geschichte des Kirchengesangs in Russland, TCHOIDR (*Lesungen in der Gesellschaft für Geschichte und Altertümer Russlands*), 1846, Nr. 3.

⁴⁵ Studien über den russischen Kirchengesang, Zeitschrift des Ministeriums für Volksbildung, 1849, Teil 61, Bücher 2 und 3, Teil 63, Bücher 6 und 7.

F. P. Lwow hat in seiner Broschüre „Über den Gesang in Russland“ (St. Petersburg, 1834) den Gedanken der Gemeinsamkeit der Grundlagen des altrussischen Kirchengesangs und des

была впоследствии развита Одоевским в ряде исследовательских очерков, относящихся к 60-м годам.

Широко развертывается в рассматриваемый период работа по собиранию и изучению всего связанного с народным бытом, поэтическим и музыкальным творчеством. Многие записи старинных песен, сказаний и сказок, описания традиционных народных обычаев и обрядов публиковались в периодической печати и в виде отдельных изданий. Однако русская музыкальная фольклористика как научная дисциплина только начинает формироваться в 50-х годах. Большинство фольклорных публикаций, появившихся до этого времени, содержали одни тексты, без напевов. Что же касается сборника Д. Н. Кашина «Русские народные песни» (1833—1834), то он не преследовал научных целей и был предназначен для использования в быту или на концертной эстраде. В отдельных статьях высказывались интересные мысли и наблюдения относительно связи музыки и слова в народной песне, но, как правило, они носили частный характер и не получали теоретического обоснования. Первым музыкально-фольклорным изданием, в основу которого положены определенные научные принципы, можно считать «Собрание русских народных песен» М. А. Стаховича, выходившее в свет отдельными выпусками в течение 1851—1854 годов.

Аполлон Григорьев, посвятивший этому изданию развернутую рецензию, высоко оценил тщательное и вдумчивое отношение Стаховича к фольклорному материалу, хотя остался не вполне удовлетворен его обработками. «Стахович,—писал он,—дал в своих песнях собрание материалов весьма важных и до сих пор никем не тронутых: как

Volksliedes geäußert, der später von Odojewski in einer Reihe von Forschungsaufsätzen bis in die 60er Jahre hinein entwickelt wurde.

Im Berichtszeitraum wurde das Sammeln und Erforschen von allem, was mit dem Volksleben, der Poesie und der Musik zusammenhängt, stark ausgebaut. Zahlreiche Aufzeichnungen alter Lieder, Erzählungen und Märchen, Beschreibungen traditioneller Volksbräuche und Rituale wurden in Zeitschriften und als Einzelausgaben veröffentlicht. Die russische Musikfolkloristik als wissenschaftliche Disziplin begann jedoch erst in den 50er Jahren Gestalt anzunehmen. Die meisten volkskundlichen Veröffentlichungen, die vor dieser Zeit erschienen, enthielten nur Texte, aber keine Gesänge. Die Sammlung „Russische Volkslieder“ von D. N. Kaschin (1833-1834) verfolgte keine wissenschaftlichen Ziele und war für den Gebrauch im Alltag oder auf der Konzertbühne bestimmt. Einige Artikel enthielten interessante Gedanken und Beobachtungen über die Beziehung zwischen Musik und Text in Volksliedern, waren aber in der Regel privater Natur und wurden nicht theoretisch untermauert. Die „Sammlung russischer Volkslieder“ von M. A. Stachowitsch, die in den Jahren 1851-1854 in verschiedenen Ausgaben erschien, kann als erste musikalische und volkskundliche Publikation angesehen werden, die auf bestimmten wissenschaftlichen Prinzipien beruhte.

Apollon Grigorjew, der dieser Ausgabe eine ausführliche Rezension widmete, schätzte Stachowitschs sorgfältige und durchdachte Herangehensweise an das volkstümliche Material sehr, obwohl er mit seiner Bearbeitung nicht ganz zufrieden war. „Stachowitsch“, schrieb er, „gab in seinen Liedern eine Sammlung von Materialien von großer Bedeutung, die bisher von niemandem

собиратель исполнил дело с большим тактом и необыкновенной добросовестностью, представил, кроме того, в предисловиях ко второй и третьей тетрадям весьма замечательный взгляд на музыкальное построение русской песни, но в аранжировке мало заботился о простоте и естественности, а вместе и о логичности и красоте гармонии» (100, 129) ⁴⁶.

⁴⁶ Основные положения рецензии Григорьев позже развил и дополнил в большой статье «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны» (101), сыгравшей важную роль в развитии отечественной фольклористики 60-х годов.

Некоторые наблюдения Стаховича, касающиеся ритмической и ладовой структуры народной русской песни, а также форм ее бытования, прочно утвердились в современной музыкальной фольклористике, но для того времени были новыми и оригинальными! Так, оспаривая сложившееся мнение о преобладании минора в русской песне, Стахович обращает внимание на характерную для нее ладовую переменность: «Русская песня вообще любит модулировать из мажора в мжор и обратно, а это еще не значит, что там, где была эта модуляция и сколько бы ни занимал минорный тон сравнительно большого числа тактов, и сама песня принадлежала к роду минора» (266, 17). Интересны также замечания Стаховича о вариантности попевок, местных песенных стилях. Он еще не находит точного определения для своих наблюдений, но сами по себе они были верны и плодотворны.

Одним из значительных достижений русского музыкознания в первой половине XIX века был трехтомный

berührt worden waren: als Sammler führte er die Arbeit mit großem Takt und außerordentlicher Gewissenhaftigkeit aus, präsentierte außerdem in den Vorworten zum zweiten und dritten Notizbuch eine sehr bemerkenswerte Ansicht über die musikalische Struktur des russischen Liedes, aber bei der Anordnung kümmerte er sich wenig um Einfachheit und Natürlichkeit und gleichzeitig um die Logik und Schönheit der Harmonie“ (100, 129) ⁴⁶.

⁴⁶ Grigorjew entwickelte und ergänzte später die Hauptpunkte der Rezension in einem großen Artikel „Russische Volkslieder von ihrer poetischen und musikalischen Seite“ (101), der eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der russischen Folkloristik der 60er Jahre spielte.

Einige von Stachowitschs Beobachtungen über die rhythmische und harmonische Struktur des russischen Volksliedes sowie über die Formen seiner Existenz sind in der modernen Musikfolkloristik fest verankert, aber für die damalige Zeit waren sie neu und originell! Indem er die vorherrschende Meinung über die Vorherrschaft von Moll im russischen Lied bestreitet, macht Stachowitsch auf dessen charakteristische Variabilität aufmerksam: „Das russische Lied moduliert im Allgemeinen gern von Dur nach Moll und wieder zurück, und das bedeutet nicht, dass überall dort, wo diese Modulation stattfand und der Mollton eine relativ große Anzahl von Takten einnahm, das Lied selbst zur Gattung Moll gehörte“ (266, 17). Interessant sind auch Stachowitschs Ausführungen zur Variation von Gesängen und lokalen Liedstilen. Er hat zwar noch keine genaue Definition für seine Beobachtungen gefunden, aber sie waren an sich richtig und fruchtbar.

Eine der wichtigsten Errungenschaften der russischen Musikwissenschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war

труд А. Д. Улыбышева «Новая биография Моцарта», изданный в 1843 году на французском языке ⁴⁷.

⁴⁷ Nouvelle biographie de Mozart suivie d'un aperçu l'histoire de la musique et d'analyse de principales oeuvres de Mozart, t. 1 – 3, Moscou, 1843.

Как объясняет сам автор в предисловии к первому тому, что язык был им избран, потому что еще не существовало точно установленной русской музыкальной терминологии. Кроме того, он полагал, что книга, написанная по-французски, сможет привлечь внимание не только русских, но и зарубежных читателей. Улыбышев не ошибся в своем расчете. Очень скоро его труд стал достоянием европейской известности. В 1847 году он был издан в Штутгарте в немецком переводе, вызвавшем ряд печатных откликов. Многие западноевропейские исследователи ссылались на работу Улыбышева и цитировали ее. Серов отмечает, в частности, что К. Ф. Бренд ель в своей известной книге «История музыки в Италии, Германии и Франции» (1852) приводит целые страницы улыбышевского текста, хотя и не соглашается с некоторыми его суждениями и оценками. Обширные выдержки из Улыбышева мы находим и в русской периодике 40—50-х годов, причем нередко без указания имени автора⁴⁸.

⁴⁸ Полный русский перевод, выполненный М. И. Чайковским (т. 1—2) и Зинаидой Ларош (т. 3), был издан только в 1896—1892 годах с вступительной статьей Г. А. Лароша и

A. D. Ulybyschews dreibändiges Werk „Neue Biographie Mozarts“, das 1843 auf Französisch erschien ⁴⁷.

⁴⁷ Nouvelle biographie de Mozart suivie d'un aperçu l'histoire de la musique et d'analyse de principales oeuvres de Mozart, t. 1 – 3, Moscou, 1843.

⁴⁷ Neue Biographie Mozarts, gefolgt von einem Überblick über die Musikgeschichte und einer Analyse der wichtigsten Werke Mozarts, Bd. 1 - 3, Moskau, 1843.

Wie der Autor selbst im Vorwort des ersten Bandes erklärt, wählte er diese Sprache, weil es noch keine genau festgelegte russische Musikterminologie gab. Außerdem glaubte er, dass ein auf Französisch geschriebenes Buch nicht nur die Aufmerksamkeit russischer, sondern auch ausländischer Leser auf sich ziehen würde. Ulybyschew irrte sich nicht in seiner Kalkulation. Schon bald erlangte sein Werk europäischen Ruhm. Im Jahr 1847 wurde es in Stuttgart in deutscher Übersetzung veröffentlicht, was eine Reihe von gedruckten Reaktionen auslöste. Viele westeuropäische Forscher bezogen sich auf die Arbeit von Ulybyschew und zitierten daraus. Serow weist insbesondere darauf hin, dass C. F. Brendel in seinem berühmten Buch „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich“ (1852) ganze Seiten aus Ulybyschews Text zitiert, obwohl er mit einigen seiner Urteile und Bewertungen nicht einverstanden ist. Auch in russischen Zeitschriften der 40-50er Jahre finden sich umfangreiche Auszüge aus Ulybyschew, oft ohne Nennung des Namens des Autors⁴⁸.

⁴⁸ Die vollständige russische Übersetzung von M. I. Tschaikowski (Bd. 1-2) und Sinaida Laroche (Bd. 3) wurde erst in den Jahren 1896-1892 veröffentlicht, mit einem einleitenden

его же примечаниями, сделанными на основе зарубежной литературы о Моцарте, появившейся после выхода в свет книги Улыбышева.

Чтобы в полной мере оценить значение того, что было сделано Улыбышевым, надо учесть, что в зарубежной литературе тогда еще не было такого обширного фундаментального труда о Моцарте, охватывающего творческий путь композитора в целом⁴⁹.

⁴⁹ Капитальная четырехтомная монография немецкого исследователя Отто Яна появилась на свет полутора десятилетиями позже (Лейпциг, 1856—1859).

Автору, отдавшему десять лет жизни на создание своей книги, пришлось приложить немало усилий к тому, чтобы, живя в Нижнем Новгороде, в отдалении от крупных музыкальных центров, иметь в своем распоряжении все изданные до этого времени произведения высоко ценимого им композитора и быть в курсе новейшей литературы о нем на разных европейских языках.

Различные стороны моцартовского творчества неравномерно освещены в труде Улыбышева, что отчасти объясняется степенью их изученности в те годы, отчасти же личными склонностями автора. Основное внимание он уделяет операм Моцарта зрелого периода, начиная с «Идоменей», и эти главы представляют наибольшую ценность. С меньшей обстоятельностью рассматриваются симфонии и камерные инструментальные произведения и почти ничего не сказано о клавирных сонатах и концертах.

Особенно выделяет Улыбышев «Дон-Жуана», считая его вершиной

Artikel von H. A. Laroche und eigenen Notizen auf der Grundlage der ausländischen Mozart-Literatur, die nach der Veröffentlichung von Ulybyschews Buch erschien.

Um die Bedeutung der Arbeit von Ulybyschew richtig einschätzen zu können, muss man berücksichtigen, dass es in der ausländischen Literatur zu dieser Zeit noch kein so umfangreiches Grundlagenwerk über Mozart gab, das den gesamten Schaffensweg des Komponisten abdeckt⁴⁹.

⁴⁹ Eineinhalb Jahrzehnte später erschien eine große vierbändige Monografie des deutschen Forschers Otto Jahn (Leipzig, 1856-1859).

Der Autor, der zehn Jahre seines Lebens der Erstellung seines Buches widmete, musste sich sehr anstrengen, um in Nischni Nowgorod, weit entfernt von den großen Musikzentren, über alle Werke des von ihm hochgeschätzten Komponisten zu verfügen und sich über die neueste Literatur über ihn in verschiedenen europäischen Sprachen auf dem Laufenden zu halten.

Die verschiedenen Aspekte von Mozarts Werk werden in Ulybyschews Werk ungleichmäßig behandelt, was zum Teil auf den Umfang zurückzuführen ist, in dem sie in jenen Jahren studiert wurden, und zum Teil auf die persönlichen Neigungen des Autors. Er konzentriert sich auf Mozarts Opern der reifen Periode, beginnend mit „Idomeneo“, und diese Kapitel sind von größtem Wert. Die Sinfonien und Kammermusikwerke werden weniger ausführlich behandelt, und über die Klaviersonaten und -konzerte wird fast nichts gesagt.

Ulybyschew hebt besonders den „Don Giovanni“ hervor, den er als den

развития оперного жанра не только у Моцарта, но и во всей истории европейского музыкального театра. Анализ этой оперы, занимающий почти половину третьего тома, содержит много тонких интересных наблюдений, хотя порой Улыбышев слишком романтизирует Моцарта и отыскивает некий скрытый тайный смысл там, где его трудно обнаружить при трезвом, непредвзятом подходе.

Не ограничиваясь рассмотрением творческого пути композитора и характеристикой его важнейших произведений, Улыбышев стремится создать универсальную концепцию общей истории музыки, что оказалось наиболее уязвимой стороной его капитального труда, вызвавшей ряд справедливых критических замечаний.

В основу книги, как указывает сам автор, была положена «идея предназначения». «Миссия» Моцарта состояла, по его мнению, в том, чтобы «сообщить в настоящем прошедшее и будущее музыки» (288, III, 246). «Моцарт резюмировал всю историю музыки от Жоскена до Гайдна», обозначив высшую точку в развитии музыкального искусства (288, II, 97). «Гений Моцарта... включает в себе весь прогресс музыкального искусства» (288, III, 37). Важнейшие качества моцартовского стиля Улыбышев считает возможным резюмировать в двух словах — «всеобъемлемость и высшее превосходство» (288, II, 120).

Подобная абсолютизация творчества Моцарта приводила Улыбышева к недооценке и принижению значения следовавших за ним композиторов, особенно Бетховена. Улыбышев упрекал великого симфониста в том, что он придерживался «ложного принципа»,

Хöhepunkt der Entwicklung der Operngattung nicht nur für Mozart, sondern für die gesamte Geschichte des europäischen Musiktheaters betrachtet. Die Analyse dieser Oper, die fast die Hälfte des dritten Bandes einnimmt, enthält viele subtile und interessante Beobachtungen, auch wenn Ulybyschew Mozart manchmal zu sehr romantisiert und nach einem versteckten geheimen Sinn sucht, der bei einer nüchternen, unvoreingenommenen Betrachtungsweise nur schwer zu entdecken wäre.

Er beschränkt sich nicht auf eine Untersuchung des Schaffensweges des Komponisten und eine Charakterisierung seiner wichtigsten Werke, sondern bemüht sich um ein universelles Konzept der allgemeinen Musikgeschichte, das sich als der anfälligste Aspekt seines Hauptwerks erwies und eine Reihe von berechtigten Kritiken hervorrief.

Das Buch basiert, wie der Autor selbst betont, auf der „Idee der Mission“. Mozarts „Mission“ bestand seiner Ansicht nach darin, „in der Gegenwart die Vergangenheit und Zukunft der Musik zu vermitteln“ (288, III, 246). „Mozart fasste die gesamte Musikgeschichte von Josquin bis Haydn zusammen“ und markierte den Höhepunkt in der Entwicklung der Musikkunst (288, II, 97). „Mozarts Genie ... fasst den gesamten Fortschritt der musikalischen Kunst zusammen“ (288, III, 37). Ulybyschew hält es für möglich, die wichtigsten Eigenschaften von Mozarts Stil in zwei Worten zusammenzufassen – „Universalität und höchste Überlegenheit“ (288, II, 120).

Diese Verabsolutierung des Mozartschen Werks führte dazu, dass Ulybyschew die Bedeutung der ihm folgenden Komponisten, insbesondere Beethovens, unterschätzte und herunterspielte. Ulybyschew warf dem großen Symphoniker vor, in seinem Bestreben, „der Instrumentalmusik die

стремясь «придать инструментальной музыке тенденции драмы» (288, III, 145). Он находил, что Бетховен нарушает нормы прекрасного в искусстве, допуская «гармонические несообразности и крайности», и в подтверждение этого ссылался на гениальный по своей смелости переход от III части к финалу Пятой симфонии (288, III, 160). «Бетховен,— пишет Улыбышев,— постоянно в поисках за новизной и необычностью, которые не всегда соединяются с красотой, все более и более вдавался в причудливость и изысканность, пока совсем не утонул в них» (288, II, 131—132).

Узость и ограниченность эстетических позиций Улыбышева не раз отмечалась в печати. Обстоятельный разбор его труда был дан Серовым в двух больших статьях — «Письмо к А. Д. Улыбышеву по случаю толков о Моцарте и Бетховене» (1852) и «Моцартов „Дон-Жуан“ и его панегиристы» (1853). Отдавая должное высоким достоинствам улыбышевского труда, Серов возражает против стремления его автора видеть в творчестве Моцарта некий абсолютный идеал прекрасного в музыке. Он указывает на историческую изменчивость эстетических представлений, зависящую от общей эволюции идей: «искусство служит отражением идей, а идеи изменяются вместе с жизнью человечества, в этом и весь результат его жизни, значит, искусство — отражение жизни — должно непрерывно изменяться в своем направлении» (246, 198). Поэтому в искусстве не может быть места «математическим регулярным законам», и если Бетховен нарушал те нормы благозвучия, которые могут быть выведены из изучения моцартовского стиля, то это диктовалось самим характером его художественных задач. Развитие искусства заставляет отказываться от

Tendenzen des Dramas zu geben“, einem „falschen Prinzip“ zu folgen (288, III, 145). Er fand, dass Beethoven die Normen der Schönheit in der Kunst verletze, indem er „harmonische Unstimmigkeiten und Extreme“ zulasse, und verwies zur Untermauerung dieser Behauptung auf den genial gewagten Übergang vom dritten Satz zum Finale der Fünften Symphonie (288, III, 160). „Beethoven“, schreibt Ulybyschew, „ständig auf der Suche nach Neuheit und Einzigartigkeit, die nicht immer mit Schönheit verbunden sind, ging mehr und mehr in Phantasie und Raffinesse über, bis er völlig darin ertrank“ (288, II, 131-132).

Die Enge und Begrenztheit von Ulybyschews ästhetischen Positionen wurde in der Presse wiederholt festgestellt. Eine gründliche Analyse seines Werks lieferte Serow in zwei großen Artikeln — „Brief an A. D. Ulybyschew anlässlich der Diskussionen über Mozart und Beethoven“ (1852) und „Mozarts ‚Don Juan‘ und seine Panegyriker“ (1853). Serow würdigt zwar die hohen Verdienste von Ulybyschews Werk, wendet sich aber gegen den Wunsch des Autors, in Mozarts Werk ein absolutes Schönheitsideal für die Musik zu sehen. Er verweist auf die historische Variabilität der ästhetischen Wahrnehmungen, die von der allgemeinen Entwicklung der Ideen abhängt: „Die Kunst dient als Spiegelbild der Ideen, und die Ideen ändern sich mit dem Leben der Menschheit, das ist das ganze Ergebnis ihres Lebens, so dass die Kunst - ein Spiegelbild des Lebens - sich ständig in ihrer Richtung ändern muss“ (246, 198). Daher kann es in der Kunst keinen Platz für „mathematische Regelmäßigkeiten“ geben, und wenn Beethoven gegen jene Normen des Wohlklangs verstieß, die sich aus dem Studium des Mozartschen Stils ableiten lassen, so lag das in der Natur seiner künstlerischen Aufgaben. Die Entwicklung der Kunst zwingt dazu,

старых теорий; нельзя судить о творчестве Бетховена по «законам изящества», установленным этими теориями: напротив, сами законы «должны быть в наше время расширены согласно нововведениям Бетховена». Таковы в самых общих чертах те позиции, исходя из которых Серов полемизирует с автором «Новой биографии Моцарта». В противовес «исключительному фанатизму» Улыбышева в отношении к своему герою, он утверждает исторический подход к искусству как к явлению развивающемуся, постоянно обновляющемуся под влиянием новых идей и духовных запросов человечества.

В 1852 году вышла в свет книга В. Ф. Ленца «Бетховен и его три стиля», написанная также по-французски и привлекающая к себе внимание видных западных музыкантов и любителей музыки. Вслед за Петербургом она была напечатана в Брюсселе (1854), а затем дважды переиздана в Париже (1855, 1856). Высокую оценку дал ей Берлиоз, специально подчеркнувший в своем печатном отзыве, что «из числа серьезных музыкально-критических работ, опубликованных за последние десять лет, две появились в России» (311, 357). В заключительных строках Берлиоз выражал надежду, что его рецензия «вызовет у почитателей Бетховена желание познакомиться с книгой г. Ленца» (311, 368). Последнее издание книги вышло во Франции в 1909 году под редакцией М. Д. Кальвокоресси, отмечавшего в предисловии, что несмотря на свои недостатки и обилие новых сведений о Бетховене, накопившихся с 1852 года, работа Ленца не утратила своего значения.

Высокую оценку получила книга и в России. Серов писал в связи с ее выходом в свет: «Отрадно подумать, что в нашем отечестве по части

alte Theorien aufzugeben; man kann Beethovens Werk nicht nach den von diesen Theorien aufgestellten „Gesetzen der Eleganz“ beurteilen: im Gegenteil, die Gesetze selbst „müssen in unserer Zeit entsprechend den Neuerungen Beethovens erweitert werden“. Dies sind, ganz allgemein, die Positionen, von denen aus Serow mit dem Autor von „Die neue Biographie Mozarts“ polemisiert. Im Gegensatz zu Ulybyschews „außergewöhnlichem Fanatismus“ gegenüber seinem Helden plädiert er für eine historische Betrachtungsweise der Kunst als ein sich entwickelndes Phänomen, das sich unter dem Einfluss neuer Ideen und der geistigen Forderungen der Menschheit ständig erneuert.

1852 erschien W. F. Lenz' Buch „Beethoven und seine drei Stile“, ebenfalls in französischer Sprache, und erregte die Aufmerksamkeit prominenter westlicher Musiker und Musikliebhaber. Nach St. Petersburg wurde es in Brüssel (1854) gedruckt und dann zweimal in Paris (1855, 1856) nachgedruckt. Es wurde von Berlioz hoch gelobt, der in seiner gedruckten Rezension ausdrücklich betonte, dass „von den ernstesten musikkritischen Werken, die in den letzten zehn Jahren veröffentlicht wurden, zwei in Russland erschienen sind“ (311, 357). In den Schlusszeilen drückte Berlioz die Hoffnung aus, dass seine Rezension „in Beethovens Verehrern den Wunsch erwecken werde, Herrn Lenz' Buch kennenzulernen“ (311, 368). Die letzte Ausgabe des Buches erschien 1909 in Frankreich unter der Redaktion von M. D. Calvocoressi, der im Vorwort bemerkte, dass Lenz' Werk trotz seiner Mängel und der Fülle neuer Informationen über Beethoven, die seit 1852 zusammengekommen waren, seinen Wert nicht verloren habe.

Das Buch wurde auch in Russland sehr geschätzt. Serow schrieb anlässlich seiner Veröffentlichung: „Es ist erfreulich, dass in unserer Heimat auf

музыкальной критики появляются сочинения с направлением серьезным, отчасти пополняющим пробелы, о которых еще не подумала ни Франция, ни Германия» (236, 142).

Полемизируя с Улыбышевым, Ленц замечает, что «герой» его труда Моцарт ничего не выигрывает от принижения Бетховена: «Во всех областях критика прогрессировала. Художественная критика тоже продвинулась вперед. Никто не находит уже удивительным, что Бетховен превзошел Моцарта в инструментальной музыке» (312, 32). В своих симфониях, «даже если их рассматривать не как музыку, а только как создания мысли, Бетховен,— по словам Ленца,—стоит наравне с величайшими умами в истории человечества» (312, 54)⁵⁰.

⁵⁰ Эта слова цитирует Серов, полностью соглашаясь с ними.

Предметом своего непосредственного рассмотрения Ленц избирает фортепианные сонаты, мотивируя это тем, что именно в них с наибольшей полнотой отразился весь путь развития композитора и яснее всего обрисовываются три периода или «три стиля», впервые установленные в бетховенском творчестве А. Шиндлером. Этот выбор можно объяснить и тем, что фортепианные произведения Бетховена оставались в России до середины XIX века наименее известной и недооцененной частью его творчества. Еще Боткин в статье «Об эстетическом значении новой фортепианной школы» утверждал, что бетховенские сонаты за единичными исключениями непианистичны и, «заклучая в себе все достоинства квартетной музыки, лишены на фортепиано оживотворяющей их силы и жизни» (52, 69).

dem Gebiet der Musikkritik Werke mit einer ernsthaften Richtung erscheinen, die teilweise die Lücken ausfüllen, an die weder Frankreich noch Deutschland bisher gedacht haben» (236, 142).

Mit Ulybyschew polemisierend, stellt Lenz fest, dass der „Held“ seines Werkes Mozart nichts von der Verharmlosung Beethovens hat: „Auf allen Gebieten hat die Kritik Fortschritte gemacht. Auch die Kunstkritik hat sich weiterentwickelt. Niemand findet es mehr überraschend, dass Beethoven Mozart in der Instrumentalmusik übertroffen hat“ (312, 32). In seinen Sinfonien, „auch wenn sie nicht als Musik, sondern nur als Gedankengebilde betrachtet werden, steht Beethoven“, so Lenz, „auf einer Stufe mit den größten Geistern der Menschheitsgeschichte“ (312, 54)⁵⁰.

⁵⁰ Diese Worte werden von Serow in voller Übereinstimmung zitiert.

Lenz wählt die Klaviersonaten als Gegenstand seiner direkten Untersuchung, da sich in ihnen der gesamte Entwicklungsweg des Komponisten am besten widerspiegelt und die drei Perioden oder „drei Stile“, die A. Schindler erstmals in Beethovens Werk feststellte, am deutlichsten umrissen sind. Diese Wahl lässt sich auch dadurch erklären, dass Beethovens Klavierwerke bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Russland der am wenigsten bekannte und unterschätzte Teil seines Oeuvres blieben. Selbst Botkin vertrat in seinem Artikel „Über die ästhetische Bedeutung der neuen Klavierschule“ die Ansicht, dass Beethovens Sonaten, von wenigen Ausnahmen abgesehen, unpianistisch seien und „während sie alle Tugenden der Quartettmusik enthalten, auf dem Klavier der Kraft und des Lebens beraubt sind, die sie beleben“ (52, 69).

Рассматривая последовательно все 32 фортепианные сонаты Бетховена и группируя их соответственно принятой им периодизации, Ленц не дает собственно музыковедческого анализа. Он сам отмечает в предисловии к своей книге, что, не будучи специалистом в области музыки, заслуживает некоторого снисхождения, и заранее благодарит тех, кто укажет на допущенные им ошибки и промахи. По существу его труд представляет собой не что иное, как довольно объемистое эссе или, как выразился Серов, «занимательную беседу образованного современного человека» (236, 179).

Отсюда субъективный характер, а порой и поверхностность суждений Ленца. Поставив своей задачей доказать, что творчество Бетховена явилось величайшим новым этапом в развитии музыкального искусства, Ленц проявляет известную ограниченность в его понимании. В произведениях третьего периода, к которым он относит 9-ю симфонию, пять последних сонат для фортепиано, три последних квартета и некоторые другие опусы, по его мнению, непосредственность вдохновения уступает место поискам необычного, превышающего возможности нормального человеческого восприятия, и стремление выразить невыразимое, находящееся вне сферы жизненной реальности, приводит к чрезмерной усложненности, исключительности стиля, преобладанию частных над единством целого.

Это вызвало возражения со стороны Серова, указывавшего, во-первых, на невозможность такого строгого разграничения «трех стилей» у Бетховена, во-вторых, на то, что именно среди произведений последнего периода есть такие, которые представляют вершину всего бетховенского творчества.

Indem er alle 32 Klaviersonaten Beethovens der Reihe nach untersucht und sie entsprechend seiner Periodisierung gruppiert, liefert Lenz keine musikwissenschaftliche Analyse. Er selbst merkt im Vorwort seines Buches an, dass er als Nicht-Musikspezialist eine gewisse Nachsicht verdient und dankt im Voraus denen, die ihn auf seine Fehler und Irrtümer hinweisen werden. Im Grunde ist sein Werk nicht mehr als ein recht umfangreiches Essay oder, wie Serow es ausdrückt, „eine kurzweilige Unterhaltung eines gebildeten modernen Menschen“ (236, 179).

Daraus ergibt sich die Subjektivität und manchmal Oberflächlichkeit der Lenz'schen Urteile. Nachdem er sich die Aufgabe gestellt hat, zu beweisen, dass Beethovens Werk die größte neue Stufe in der Entwicklung der musikalischen Kunst darstellt, zeigt Lenz eine gewisse Beschränkung in seinem Verständnis davon. In den Werken der dritten Periode, zu denen er die 9. Symphonie, die letzten fünf Klaviersonaten, die letzten drei Quartette und einige andere Werke zählt, weicht seiner Meinung nach die Unmittelbarkeit der Inspiration der Suche nach dem Ungewöhnlichen, das die Möglichkeiten der normalen menschlichen Wahrnehmung übersteigt, und der Wunsch, das Unaussprechliche auszudrücken, das außerhalb der Sphäre der Lebenswirklichkeit liegt, führt zu übermäßiger Komplexität, Exklusivität des Stils, der Vorherrschaft des Besonderen gegenüber der Einheit des Ganzen.

Dies rief Einwände von Serow hervor, der erstens auf die Unmöglichkeit einer solch strikten Abgrenzung von Beethovens „drei Stilen“ hinwies und zweitens auf die Tatsache, dass sich unter den Werken der letzten Periode solche befinden, die den Höhepunkt von Beethovens Gesamtwerk darstellen.

С появлением книги Ленца и статей Серова, разбирающих и оценивающих как этот его труд, так и улыбышевскую «Новую биографию Моцарта», полемика не была исчерпана. Улыбышев отвечал Ленцу на страницах «Северной пчелы» (1852, № 136, 140), а затем выпустил еще одну книгу, в которой стремился отвести от себя упреки в недооценке бетховенского творчества (313). Здесь он пишет о Бетховене с величайшим уважением, а порой и увлечением, как о самом выдающемся из композиторов XIX века, но при этом повторяет многие из ранее высказанных им критических суждений. Вторая книга Улыбышева вызвала также ряд откликов в зарубежной печати. Оценки ее были различными, иногда прямо противоположными. Одни порицали автора за непонимание Бетховена, другие становились на его сторону. В 1859 году в Лейпциге был издан немецкий перевод книги, сделанный основателем и редактором «Нижнерейнской музыкальной газеты» Л. Бишофом. Не во всем соглашаясь с Улыбышевым, Бишоф высоко оценивает его труд, отмечая, что автор «заставляет задумываться даже там, где он с очевидностью заблуждается».

Несмотря на все недостатки книг Улыбышева и Ленца, самый факт появления в России в 40—50-х годах XIX века работ, стоящих на уровне европейского музыкознания того времени, был высоко знаменательным, свидетельствуя о том, какое значительное место занимала музыка в культурных интересах русского общества.

Следует упомянуть также о работах в области музыкальной лексикографии, зарождение которой относится к периоду 30—40-х годов XIX века. Распространение знаний о

Mit dem Erscheinen des Buches von Lenz und den Artikeln von Serow, die sowohl dieses Werk als auch die „Neue Mozart-Biographie“ von Ulybyschew analysierten und bewerteten, war die Polemik noch nicht beendet. Ulybyschew antwortete Lenz in der „Nordbiene“ (1852, Nr. 136, 140) und veröffentlichte dann ein weiteres Buch, in dem er versuchte, die Vorwürfe gegen sich selbst, Beethovens Werk unterschätzt zu haben, abzuwehren (313). Hier schreibt er mit größtem Respekt und manchmal mit Leidenschaft über Beethoven als den herausragendsten der Komponisten des 19. Jahrhunderts, aber er wiederholt viele seiner früheren kritischen Urteile. Auch das zweite Buch von Ulybyschew löste in der ausländischen Presse eine Reihe von Reaktionen aus. Die Einschätzungen dazu waren unterschiedlich, manchmal sogar gegensätzlich. Einige tadelten den Autor, weil er Beethoven nicht verstand, andere stellten sich auf seine Seite. 1859 erschien in Leipzig eine deutsche Übersetzung des Buches von L. Bischof, dem Gründer und Herausgeber der „Niederrheinischen Musikzeitung“. Bischof, der nicht in allen Punkten mit Ulybyschew übereinstimmt, lobt sein Werk und stellt fest, dass der Autor „auch dort zum Nachdenken anregt, wo er sich offensichtlich irrt“.

Trotz aller Unzulänglichkeiten der Bücher von Ulybyschew und Lenz war allein schon die Tatsache, dass in den 40-50er Jahren des 19. Jahrhunderts in Russland Werke erschienen, die der europäischen Musikwissenschaft jener Zeit ebenbürtig waren, von großer Bedeutung und zeugte von dem bedeutenden Platz, den die Musik in den kulturellen Interessen der russischen Gesellschaft einnahm.

Erwähnenswert sind auch die Arbeiten auf dem Gebiet der Musiklexikographie, deren Anfänge auf die 30er - 40er Jahre des 19. Jahrhunderts zurückgehen. Die Verbreitung des Wissens über Musik

музыке среди растущего числа людей, приобщающихся к ней через слушание концертов или участие в активном любительском музицировании, вызывало необходимость выработки собственной музыкальной терминологии, уточнения важнейших музыкально-теоретических терминов и жанровых определений. Иногда такого рода пояснения давались в журнальных статьях, но это носило случайный, спорадический характер. Так в одной из библиографических заметок «Московского телеграфа» за 1828 год (№ 9) объясняется значение слова «фантазия» в применении к музыке, разница между фантазией и каприсом как жанрами музыкальных произведений.

В 1834 году было предпринято издание «Энциклопедического лексикона», в подготовке которого активное участие принял Одоевский, одно время руководивший его музыкальным отделом. Он привлек к участию в этой работе ряд музыкально образованных людей, в том числе Резвого. Издание не было доведено до конца и прекратилось на семнадцатом томе (буква Д), появившемся в 1841 году. Но статьи о музыке в вышедших томах отличаются большой содержательностью, написаны вдумчиво и с отличным знанием предмета. Некоторые определения, впервые введенные в обиход Одоевским и Резвым⁵¹, вошли во всеобщее употребление и сохраняются до нашего времени.

⁵¹ Статьи Одоевского из «Энциклопедического лексикона», издававшегося А. А. Плюшаром, вошли в кн.: 180. Об участии Резвого в этом Издании см.: 45, 152—155.

Статьи Одоевского не только сообщают необходимые сведения по

unter der wachsenden Zahl von Menschen, die sich durch das Hören von Konzerten oder die Teilnahme am aktiven Amateurmusizieren mit ihr vertraut machten, machte es notwendig, eine eigene musikalische Terminologie zu entwickeln, die wichtigsten musiktheoretischen Begriffe und Gattungsdefinitionen zu klären. Manchmal wurden solche Erläuterungen in Zeitschriftenartikeln gegeben, aber dies war nur gelegentlich und sporadisch der Fall. In einer der bibliografischen Notizen des „Moskauer Telegraph“ von 1828 (Nr. 9) wird beispielsweise die Bedeutung des Wortes „Fantasie“ für die Musik und der Unterschied zwischen Fantasie und Caprice als Gattungen musikalischer Werke erklärt.

1834 wurde die Veröffentlichung des Enzyklopädischen Lexikons in Angriff genommen, an dessen Vorbereitung sich Odojewski, der zeitweise die Musikabteilung leitete, aktiv beteiligte. Er zog eine Reihe von musikalisch gebildeten Personen, darunter auch Reswoi, zur Mitarbeit an diesem Werk heran. Die Veröffentlichung wurde nicht abgeschlossen und mit dem siebzehnten Band (Buchstabe D), der 1841 erschien, eingestellt. Die Artikel über Musik in den erschienenen Bänden zeichnen sich jedoch durch einen großen Inhalt aus, der mit Bedacht und einer ausgezeichneten Kenntnis des Themas geschrieben wurde. Einige Definitionen, die zuerst von Odojewski und Reswoi⁵¹ eingeführt wurden, haben sich eingebürgert und sind auch heute noch gebräuchlich.

⁵¹ Odojewskis Artikel aus dem von A. A. Pluchart herausgegebenen „Enzyklopädischen Lexikon“ sind im Buch 180 enthalten. Zur Beteiligung von Reswoi an dieser Ausgabe siehe: 45, 152-155.

Die Artikel von Odojewski liefern nicht nur die notwendigen Informationen zu

тому или другому вопросу, но и носят инструктивный характер. Например, в статье «Вводный тон» приводятся нотные примеры, демонстрирующие разные случаи перехода VII ступени в тонику или другую ступень лада. Само понятие «лад» было введено в русскую музыкальную терминологию тем же Одоевским. В статье «Азбука музыкальная» он сообщает сведения о разных системах обозначения ступеней диатонического звукоряда, включая и древнерусский так называемый обиходный звукоряд. Это едва ли не первое обращение Одоевского к вопросам древнерусской музыки, которым он уделял большое внимание в последнее десятилетие своей деятельности.

Период 1825—1855 годов явился важным историческим этапом в развитии русской музыкально-критической и научной мысли. В эти три десятилетия значительно возрастает ее уровень, расширяется кругозор, возникает стремление к выработке твердых научно обоснованных критериев оценки музыкальных произведений. Критика затрагивает широкий круг вопросов, связанных как с общей философско-эстетической проблематикой, так и с определением своих позиций по отношению к конкретным творческим явлениям. На этой почве возникают споры и столкновения мнений, в центре которых стоял вопрос о путях отечественного музыкального искусства. В своих лучших образцах критика становится действенным фактором борьбы за утверждение прогрессивных национальных идеалов в музыке, получивших наиболее полное и совершенное воплощение в гениальных созданиях Глинки.

дiesem oder jenem Thema, sondern haben auch einen lehrreichen Charakter. So enthält der Artikel „Einleitender Ton“ musikalische Beispiele, die verschiedene Fälle des Übergangs von der VII. Stufe zur Tonika oder einer anderen Skalenstufe demonstrieren. Der Begriff „Tonart“ selbst wurde von Odojewski in die russische Musikterminologie eingeführt. In seinem Artikel „Das ABC der Musik“ informiert er über verschiedene Systeme zur Bezeichnung der Stufen der diatonischen Tonfolge, darunter die altrussische so genannte Alltagsklangfolge. Dies ist wohl kaum Odojewskis erster Hinweis auf Fragen der altrussischen Musik, der er im letzten Jahrzehnt seiner Tätigkeit viel Aufmerksamkeit widmete.

Der Zeitraum 1825-1855 war eine wichtige historische Etappe in der Entwicklung des russischen musikkritischen und wissenschaftlichen Denkens. In diesen drei Jahrzehnten stieg das Niveau der Kritik erheblich an, ihr Blickwinkel erweiterte sich, und es bestand der Wunsch, feste, wissenschaftlich fundierte Kriterien für die Bewertung musikalischer Werke zu entwickeln. Die Kritik berührt ein breites Spektrum von Fragen, die sowohl allgemeine philosophische und ästhetische Probleme als auch die Definition ihrer Positionen in Bezug auf spezifische kreative Phänomene betreffen. Auf dieser Grundlage kam es zu Streitigkeiten und Meinungsverschiedenheiten, die sich um die Frage nach den Wegen der heimischen Musikkunst drehten. In ihren besten Beispielen wird die Kritik zu einem wirksamen Faktor im Kampf um die Bekräftigung fortschrittlicher nationaler Ideale in der Musik, die in Glinkas genialen Schöpfungen am vollständigsten und perfektsten verkörpert wurden.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГБЛ — Отдел рукописей
Государственной библиотеки СССР
имени В. И. Ленина (Москва)

ГЦММК — Государственный
центральный музей музыкальной
культуры имени М. И. Глинки (Москва)

ЦГАЛИ — Центральный
государственный архив литературы и
искусства СССР (Москва)

ЦГИА — Центральный
государственный исторический архив
СССР (Ленинград)

ЦМБ — Центральная музыкальная
библиотека Государственного
академического театра оперы и
балета имени С. М. Кирова
(Ленинград)

ЕИТ — Ежегодник императорских
театров

РМГ — Русская музыкальная газета

ЧОИДР — Чтения в Обществе истории
и древностей российских при
Московском университете

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

GBL - Manuskriptabteilung der Lenin-
Staatsbibliothek der UdSSR (Moskau)

GZMMK - Staatliches Zentrales
Museum für Musikkultur Glinka
(Moskau)

ZGALI - Zentrales Staatsarchiv für
Literatur und Kunst der UdSSR
(Moskau)

ZGIA - Zentrales Staatliches
Historisches Archiv der UdSSR
(Leningrad)

ZMB - Zentrale Musikbibliothek des
Staatlichen Akademischen S. M. Kirow-
Opern- und Ballettheaters (Leningrad)

EIT - Jahrbuch der Kaiserlichen Theater

RMG - Russische Musikzeitung

TSCHOIDR - Schriften der Gesellschaft
für Geschichte und Altertümer
Russlands an der Moskauer Universität

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

NOTENBEISPIELE

1 [Andante con espressione] _a

Со-ло-вей мой, со-ло-вей, го-ло-систый со-ло-вей!

2 Andante sostenuto

Ве-чер-ний звон! Ве-чер-ний звон! Как мно-го

дум на-во-дит он! О ю-ных днях в краю род-

-ном, где я лю-бил, где от-чий дом;

3 [Andante]

cresc. *mf*

а я, ли-шен-ный здесь сво-бо-ды, ды-шу для

cresc. *mp*

ff

ро-ди-ны дра-гой! А я, ли-шен-ный здесь сво-бо-

ff

p

-ды, ды-шу для ро-ди-ны дра-гой.

p

4а [Allegretto poco sostenuto]

p

Как за ре-чень-кой сло-бо-душ-ка сто-ит,

по сло - бод - ке той до - ро - жень - ка бе - жит.

fp *fp*

46 [Adagio]

Груст - но бы - ло про - во - жать мне, мо - ло - дой

5а Allegro vivace

«Черкес»

Об - вер - нут бур - ко - ю ши -

- ро - кой, и лук, и стре - лы за спи - ной,

fp

«Кабардинская песня»

56 [Moderato]

На Казбек слетелись тучи, словно горные орлы...

6 [Allegro con fuoco]

Не скажу никому, отчего я весной по полям и лугам не собираю цветов, не собираю цветов!

7a [Allegretto]

Вижу, бабочка летает

76 Allegro

8 [Andantino]

По-мо-ги мне во
 По-мо-ги мне во всех делах твоих,

по-мо-ги мне во всех делах твоих и на-учи-те-бя тво-
 -ри-ти свя-ту-ю во-лю, свя-ту-ю во-лю тво-ю

-ри-ти свя-ту-ю во-лю, свя-ту-ю во-лю тво-ю

9 Moderato

C. A. Recitativo Solo Tutti и

T. B. И же и отцом и сы-ном спо-кло-ня-ем-ся,

же и отцом и сы-ном спо-кло-ня-ем-ся

Solo

И сла-ви-ма гла-го-лев-

tutti

и сла-ви-ма гла-го-лев-ше-го про-ро-ка

ше-го про-ро-ка, pp

10 Allegro moderato

C. A. T. B.

На мо - ре ва - лы шу - мят, да не
 - лы шу - мят, да не вью - ги, на мо - ре ва -
 вью - ги, на зве - ри ре ва - лы шу - мят, е, да не
 - лы шу - мят, да не вью - ги, на мо - ре
 - лы шу - мят, да да не вью - ги, на ги, ре
 лю - ди!

11 Andante

Вступление к романсу Лионского

p

m. s. *trm* *m. s.*

12a Andante sostenuto

126 Andante sostenuto

Не спи, ка-зак: во тьме ноч-ной

12в Andantino

13

«Рагибор Холмоградский»

Про-щай, друг со-ловей

14

Andantino
V-ni I

Фрагменты сцены 9

Allegretto

Andantino
Fl. picc.

15 Adagio

p

Дуня Пол - но, Ва - ня, не кру - чинь - ся, что на -

Настя Ну, при - шло тво - е ве -

Иван *p* Да - ле - ко я, о - ди - но - кий, ста - ну горь -

Отец Пра - во, пол - но, не кру - чинь - ся,

Adagio Fl.

pp
V-c.

pp

...рас - но го - ра - вать.

...сель - е, при - пасла те - бе я зель - я

я - ки сле - зы лить

и о чем те - бе гру - стить.

Хор *pp*

Пол - но, пол - но,

mf

Я дух, я существо благо-е,

всем владе-ю, все могу; с то-

-бя сил-му я все земно-е, во-

-деж-ды но-ба об-леку!

17 Tempo di mazurka

Я навсе бы-ла гото-ва, чтоб спасти се-бя скорей,

ка-ко-во мне быть здоро-вой, про-сидеть здесь со-рок дней

18a Moderato

За-чем же у-ходить ей прочь? Мне ва-ша

стро-гость не-по-нят-на, по-ка-зывать та-кую

дочь должно быть вся-ко-му при-ят-но

186 Moderato

Ночто о - на сведет су - ма, я вэ - том на - перед у - ве - рен

19 Allegro maestoso

Как нам ве - се - ло вдво - ем здесь о - хо - той за - бав -
 лять - ся. Мы здесь рез - вим - ся, по - ем и не можем на - иг - рать - ся.

20 Allegro moderato

Знать дол - жен толк в вас о почт - мист - рже поль - ском! кри - вить ду -
 шой нас бог о - бо - ро - ни! Век на спот - кнут - ся в мес - те
 сколь - зком ни го - нор мой, ни ло - ша - ди мо - и

21a Allegretto

Пус - кай сер - деч - ным су - е - ве - рам е - ще ме - ре - щит - ся лю - бовь

216 Andante doloroso

Ручаться мож - но ли за что? Нашум у - жас - ный свое - пра - вен

22 Moderato

О, дни счаст - ли - вых наслаж - де - ний

23 Andante

Archi
 Cor. *fp*
 Fag.

Музыкальный фрагмент с вокальными партиями и фортепиано. Вокальные партии содержат следующие тексты:

Че - го ж , че - го ж , о

серд - це , ты же - ла - ешь

24 Allegro moderato

25 Adagio

ff Tutti

sf V-c. div.

26a Allegro

266 Fl. solo

Cl. solo

27 Andantino

За - ви - вай - те вен - ки, дев - ки крас - ны - е, у - вен -

чай - те вен - ком па - ду свет - лу - ю, как за тот ве - нок ла - да

доб - ра - я вам при - шлет дружка серд - цу ми - ло - го

28 Andante

1. Стемид: Со - би - рай - тесь, звезды не - бес - ны - е, пред лу - но - ю ве - ли -
2. Гремислава: Ей ты, сол - нышко яс - но - е, вы - хо - ди на крыльцо ро -

ча - во - ю, со - би - рай - тесь, де - вы пре - лест - ны - е, пред ца -
ди - мо - е, ты встре - чай сво - е де - тище крас - но - е, е - дет

рев - ной Гре - ми - сла - во - ю, пред ца - рев - ной Гре - ми -
в го - сти дочь лю - без - на - я, е - дет в го - сти дочь лю -

сла - во - ю, пред ца - рев - ной Гре - ми - сла - во - ю,
без - на - я, е - дет в го - сти дочь лю - без - на - я.

29 Largo

Не со - колы в те - ре - мах, не
ста - я си - ниц

30 A

Не ба . лы сне . ги

30 B

Как у Ва . нюш . ки го . ло . ва

31

Гай ти , Днепр ли мой ши . ро . кий! Лей ся быс . тро . ю вол . ной

32

При до ли . нуш . ке сто . я . ла , ба . ла . я сто . я . ла

33

Мед ис . кро . мет . ный , в куб . ка ши . ли ,
в ча . ши ро . ко . ю лей . ся , ви . но

34 Moderato

pp

tr *Ob. tr*

Cl. *Fag.*

35 Allegretto

Вот уж сол - нышко са - дит - ся, все ста - но - вит - ся тем -

ней. Ну, ре - бя та, не ле - нить - ся, при - ни - май - те - ся друж - ней.

36 Moderato

37 Canzonetta spagnuola

Ис - панцы грозили вой - но - ю вла - дычеству маэров

38

39 Andante

Под - ле реч - ки у лесоч - ка от - дыха - ла о - дино - ко,
чистым воз - ду - хом дыша, ки - евля - ноч - ка - ду - ша

40 Allegro ma non troppo

О го - ре мне и стыд, у -

p V-c., Cl., Fag.

- бий - ца в сла - ве, в си - ле, а

mf *p*

жерт - ва их, а мой о - тец за - бы - тый

f

41 Maestoso

Вот он, послед - ний день у - гас, при -

- шел мой срок, на - стал, настал мой час!

42 Andantino

О е - либ, Гро - мо - бой, ты знал мои стра -
да - нья, о е - либ ты - знал, кто я, кто
я, тво - я же - на и кем те - бе, те - ба я от - да - на

43 Allegro

О - чи, о - чи, не тускней - те, дни и но - чи
слез не лей - те, дни и но - чи слез не лей - те

44 Largo

ppp *ff* *pp*

45 Andantino tempo marcia

В две - на - дцать часов по но -
чам из гро - ба вста - ет ба - ра -

- бан - щик, и хо - дит он в зад и впе.

- ред, и бьет он провор - но тре - во - гу

46 Andante

За -

- снув на холме луго - вом вбли - зи большой до - ро - ги, я

у - несен был дивным сном ту - да, где жи - ли бо - ги

47 Andante
До - ро - гой шел мла - дой пе - вец и с пе - ньем у - да - лья - ся

Рупин

48a Andante ma non troppo
Не бе - лы - то сне - ги,

48b Allegro
Ве - се - ла - я го - ло - ва! Не хо - ди ми - мо са - да,

49a Adagio
Не шу - ми, ма - ти,
legato sempre

Кашин

49b Maestoso
Не шу - ми, ма - ти, зе - ле - на - я
ду - бра - ва,

Рупин

50a Andantino

Львов-Прач

Вниз по ма-туш-ке по Вол-ге, по ши-рокому раз-доль-ю

50b Andante con moto

Кашин

Вниз по ма-туш-ке по Вол-ге,
по ши-ро-ко-му раз-доль-ю

51

Кашин

Ах-ти, ма-туш-ка, го-ло-ва бо-лит!
Ай, лю-ли, лю-ли, го-ло-ва бо-лит!

52a Andante

Рупин

Ах! ты слы-шишь ли, мой сер-

-деч-ный друг,

Кашин

52b Adagio

Ах, ты слы-шишь ли,

53а Andante

Гурилев

Ах! Не одна-то, не одна во поле до-
роженька, в поле пролегла, ла,

53б Andante sostenuto

Вспомни, вспомни, мой любезный,

54а Lento

Гурилев

Лучина, лучинка березовая,

54б 2-й куплет

Не ясно горюшь, не вспыхиваешь?

55а Andante sostenuto

Кашин

Вспомни, вспомни, мой любезный,

55б Медленно

Варламов

Вспомни, вспомни, моя любезная,

56а Allegro

Львов-Прач

Во саду ли, в огороде девица гуляла,
невеличка, круглоличка, румяное личко.

56б Скоро

Варламов

Во саду ли, в огороде девица гуляла,
невеличка, круглоличка, румяное личко.

57 [Умеренно]

Ах ты, вре-мя, вре-мяч-ко до-ро-го-е! Ах ты,
 вре-мя, вре-мя зо-ло-то-е! Не ви-
 -дать мне вре-мя, ах, зо-ло-то-го!

58 Allegro moderato

Не шей ты мне, ма-туш-ка, крас-ный са-ра-фан,
 не вхо-ди, ро-ди-ма-я, по-пу-сту в изъ-ян

59 Неторопливо

я люб-лю смот-реть в яс-ну,
 но-чень-ку, как го-рят в не-бе яр-ки звез-доч-ки,

60 [Не слишком скоро]

Спи, ма-лют-ка мой пре-крас-ный,

ба - ю - шки, ба - ю,

61 [С умеренной скоростью]

На за - ре ты е - е не бу - ди, на за - ре о - на слад - ко так спит.

62 Скоро

Дав - но под вол - шеб - ны - е зву - ки

но - си - лись по за - ле мы с ней?

63 Andante

Мне жаль те - бя! Ты искрен - но так лю - бишь,

64 [Умеренно]

Не шу - ми - те, вет - ры буй - ные, не сно -

- си - те с гор жел - тых песков, не бу - ди - те дру - га

ми - ло - го, дру - га ми - ло - го.

65 [Tempo di marcia]

Solo p

Рос - си - и ку - бок сей, дру - зья, стра -

- не, где мы впер - вы - е

66 В темпе марша

Piano accompaniment for item 66, consisting of two staves. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with a steady pulse. Dynamics include *pp* and *fp*. The key signature has one sharp (F#).

Vocal line and piano accompaniment for item 66. The vocal line is on a single staff with lyrics: "Мо-е-го вы-зна-ли-ль". The piano accompaniment is on two staves. Dynamics include *fp*, *pp*, and *f*. The key signature has one sharp (F#).

Vocal line and piano accompaniment for item 66. The vocal line is on a single staff with lyrics: "дру-га? Он был бра-виль мо-ло-дец,". The piano accompaniment is on two staves. Dynamics include *f* and *sf*. The key signature has one sharp (F#).

67 Allegro vivo

Piano accompaniment for item 67, consisting of two staves. The music is a lively piece with a driving eighth-note rhythm. Dynamics include *f*. The key signature has one sharp (F#).

68a [Maestoso]

Piano accompaniment for item 68a, consisting of two staves. The music is a slow, grand piece with a stately feel. It features triplets in both hands. Dynamics include *p*. The key signature has one sharp (F#).

Piano accompaniment for item 68a, consisting of two staves. The music continues with a stately feel, featuring triplets and a sextuplet in the right hand. Dynamics include *p*. The key signature has one sharp (F#).

686 Andante

688 B

69 Andante

70a

Вы темней осенней но-чи, ярче мол-ний и зар-ниц.

70б

лишь на щите уча-со-во-го горит полночная лу-

71 Темп марша

Не бил ба-ра-бан перед смутным пол-ком, ког-да мы вож-
-дя хо-ро-ни-ли, и труп не с ру-жей-ным ба-
-таль-ным ог-нем мы в нед-разем-ли о-пус-ти-ли,

72а [Очень быстро и задорно]

Что снег на вол-ге не рас-та-ял,
и что цве-ты не рас-цве-ли.

72б Не спеша, в умеренном движении

У-ста-лость ти-ха-я ве-чер-ня-я зо-
-вет из гу-ла го-ло-сов в Ни-же-го-род-ску-ю гу-
бер-ни-ю и в синь се-ме-нов-ских ле-сов.

72в [Темп марша]

Зо-ло-та-я мо-я Моск-ва

73 Adagio

Уж как пал ту-ман на си-
-не мо-ре, а злодей-тос.

f *a piacere*
 - ка в ре - ти - во серд - це.

74 Allegretto

[mp] *cresc.*
 При - го - рю - нюсь ли я, при - за - ду - ма -

sost. *rit.*
 - юсь; го - ло - ва у ме - ня к гру - ди кло - нит - ся;

75 Andantino

[mp] *cresc.*
 Вьёт - ся лас - точ - ка си - зо - кры - ла - я, под ок - ном мо -

rit. *a tempo*
 - им о - ди - не - шень - ка. Над ок - ном мо - им, над ко -

cresc.
 - ся - ща - тым, есть у лас - точ - ки теп - ло гнез - дыш - ко.

76 Poco allegretto

cresc.
 Я за - теплю свечу воску я - ро - ва, расла - яю кольцо друга ми - ло - ва,

p *cresc.* *p* *cresc.* *p*

77 Andantino

[mp]

Ма-туш-ка, го-лу-буш-ка, сол-ныш-ко мо-е,

78 Andante espressivo

[mp] *cresc.*

Не по-ки-дай ты край род-ной, е-го ду-ша ты, у-кра-ш-ень-е, те-бе хра-нит он наслаж-де-ние, те-бе од-ной, те-бе од-ной!

79 Larghetto

[mp] *rall.*

Вам не по-нять мо-ей пе-ча-ли, ког-да рас-тер-за-ны тос-кой, на-дол-го в-даль не про-во-жа-ли то-го, кто вла-ству-ет ду-шой, то-го, кто вла-ству-ет ду-шой!

80 Andante con moto

p *cresc.* *f*

Как до-ро-жу я пре-крас-ным мгновеньем!
Му-зы-кой вдруг на-пол-ня-ет-ся слух,

81 Larghetto

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Темп Larghetto. В начале вокальной партии и фортепиано есть динамический маркер *cresc.*. В фортепиано также есть маркер *pesante*. Лирика: Бу - дешь по - дав - ле - на жи - зню хо -

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Темп Larghetto. В начале вокальной партии и фортепиано есть динамический маркер *cresc.*. В фортепиано также есть маркеры *fp* и *rf*. Лирика: - лод - ной, бед - на - я де - вуш - ка ты!

82 Moderato
ra tempo

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Темп Moderato, *ra tempo*. В начале вокальной партии и фортепиано есть динамический маркер *rall.*. В конце вокальной партии и фортепиано есть динамический маркер *ad lib.*. В фортепиано также есть маркеры *p* и *colla voce*. Лирика: У - вы! С тех пор я по - нял вас глу - бо - ко... Бог

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Темп Moderato, *ra tempo*. В начале вокальной партии и фортепиано есть динамический маркер *f*. В конце вокальной партии и фортепиано есть динамический маркер *lento*. В фортепиано также есть маркеры *p* и *f*. Лирика: с ва - ми! Бог с ва - ми! Я вас больше не люб - лю,

83a Andantino

Гурилев

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Темп Andantino. В начале вокальной партии и фортепиано есть динамический маркер *[tr]*. В фортепиано также есть маркер *p*. Лирика: И скуч - но, и груст - но, и неко - му ру - ку по - дать

83 *Andante non troppo lento*

И скуч - но, и груст - но,

84 *Andante con moto*

[*tr*]
Ког - да од - ни вос - по - ми -

на - нья о заблуж - де - ни - ях страстей

85 *Recit. con moto*

то - го, кто стра - стью и по - ро - ком за -

cresc. *f* *Lento sotto voce*
- тмил тво - и мла - ды - е дни, мо - лю яз - ви - тельным у -
cresc. *pp*

Темпо I

пре - ком ты в о - ный час не по - мя - ни.

sempre pp *calando* *p*

86а Andante religioso Гурилев

В ми - ну - ту жи - з - ни труд - ну - ю тес - нит - ся ль в серд - це гру - сть:

[mp] *cresc.* *p*

86б Andante Глинка

В ми - ну - ту жи - з - ни труд - ну - ю тес - нит - ся ль в серд - це гру - сть

p

87 Moderato

Фон - тан люб - ви, фон - тан жи - вой!

[mf] *sempre legato* *p*

88a Allegro

Ро - ди - на мо - я!

88б Allegro maestoso

Славь - ся, славь ся ты, Русь мо - я!

89 Energico

90 Allegro maestoso

Сла - ва!

91a Moderato assai

Нет, не до свадеб нам в э - то без - времяе. Ни - вы за - топ - та ны, се - ла раз - гром - ле ны, Русь и - зо - шла в сле - зах!

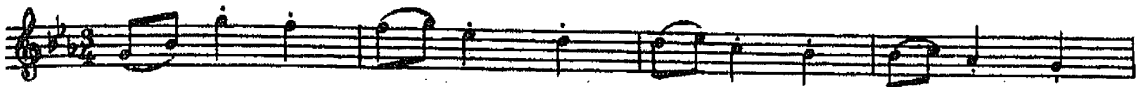
91б Andante mosso con anima

Ты не кру - чинь - ся, ди - тят ко мо - е! Не плачь, не плачь, воз - люб - лен - но - е ча - до!

91в Moderato

Ну вот; я до - жил, сла - ва бо - гу, до свадь - бы до - че - ри мо - ей.

92 Presto



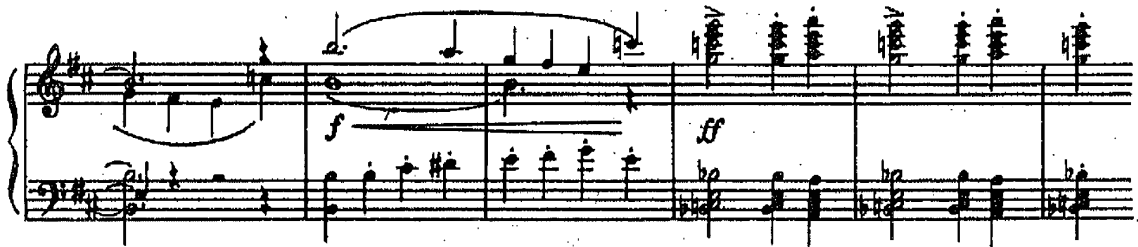
93 Con moto



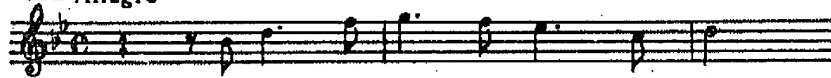
94 Mosso



95 Presto



96a Allegro



Де-ла дав-но ми-нув-ших дней,

96b Moderato



96a Allegro con spirito



Дай, Пе-рун, бу - лат - ный меч мне по ру - ке,

97 Allegro moderato

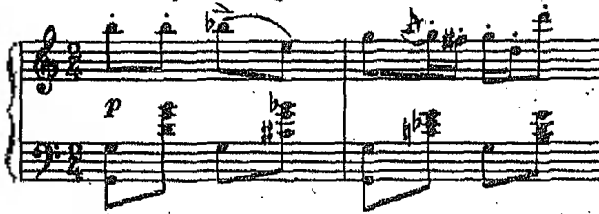


У - же ли мне во цве - те лет лю - би ска - зать!

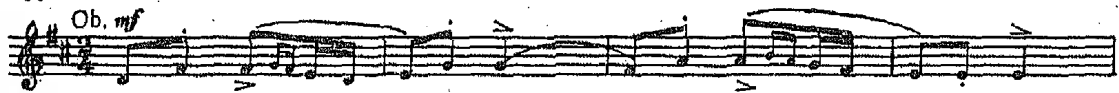


«Про - сти на - век! Про - сти, про - сти на - век!»

98 Andante quasi Allegretto



99 Allegro vivo (Poco meno mosso)



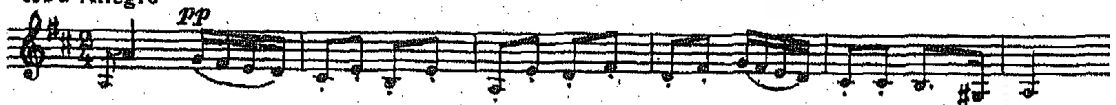
100 Prestissimo



101 Andante



102a Allegro



102b *con grazia*



103a Allegro

Two staves of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The music is marked 'Allegro'. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the second staff contains a supporting bass line with similar rhythmic patterns.

1036 *cantabile*
Cl.

One staff of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The music is marked 'cantabile' and 'Cl.'. It features a long, flowing melodic line with a slur over several measures.

Fag.

103b

Two staves of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The music is marked '103b'. The first staff has a melodic line with eighth notes, and the second staff has a bass line with eighth notes.

103r

One staff of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The music is marked '103r'. It features a melodic line with eighth notes and slurs.

104 [Vivo]

Two staves of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The music is marked '104 [Vivo]'. It features a lively melodic line in the upper staff and a rhythmic bass line in the lower staff.

105a Moderato, ma energico

One staff of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The music is marked '105a Moderato, ma energico'. It features a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of 'mf'.

1056 Allegro moderato

One staff of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The music is marked '1056 Allegro moderato'. It features a melodic line with eighth notes and slurs.

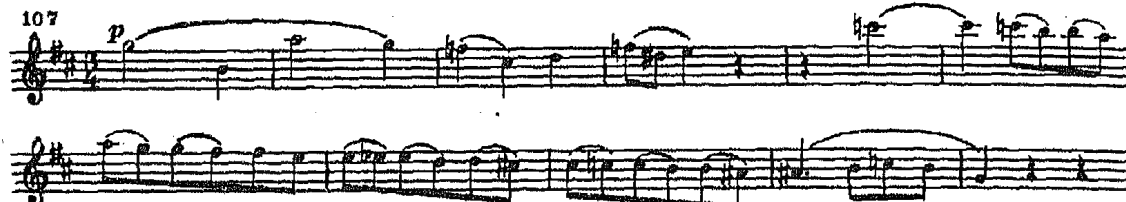
105b

Two staves of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The music is marked '105b'. It features a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of 'p'.

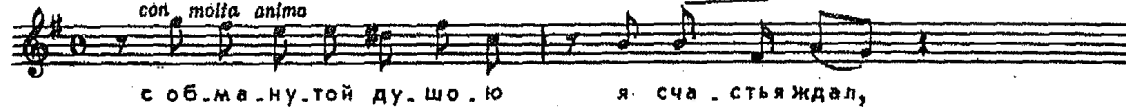
106 Tempo di valse dolce



107



108 Andante con moto



с об-ма-ну-той ду-шо-ю я сча-стья ждал,

109 Con moto



Где на-ша ро-за, дру-зья мо-и, у-вя-ла ро-за, ди-тя за-ри.

110 Andante mosso



На-прас-но на-деж-да мне сча-стье га-да-ет,

111 Con moto

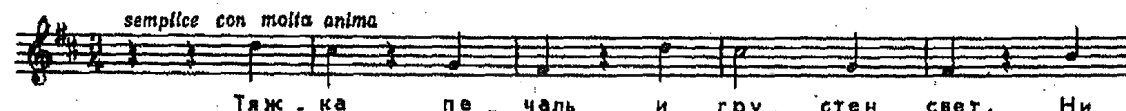


У-сну-ли го-лу-бы-е се-го-дня



как вче-ра,

112 Andante



Тяж-ка пе-чаль и гру-стен свет. Ни



сна, ни по-ко-я мне, бед-ной, нет.

1. Ленин В. И. Из прошлого рабочей печати.— Полн. собр. соч., т. 25.
2. Ленин В. И. Роль сословий и классов в освободительном движении.— Полн. собр. соч., т. 23.
3. А...ов А. Воспоминание о А. Е. Варлаамове.— Орел, 1859, № 3—4.
4. Азадовский М. К. История русской фольклористики, т. 1. Л., 1958.
5. Аксаков С. Т. Литературные и театральные воспоминания.— Собр. соч. в 5-ти т., т. 3. М., 1966.
6. Аксаков С. Т., Шевырев С. П., Мельгунов Н. А. Пан Твардовский. Волшебная опера.. А. Н. Верстовского.— Моск. вестник 1828. Драматическое прибавление № 1. Подп.: *Любитель русского театра, С., М.*
7. Акутин Ю. Александр Вельтман и его роман «Странник».— В кн.: Вельтман А. Ф., Странник. М., 1977.
8. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка от истоков до вершин творчества. М., 1963.
9. Алексеев А. Д. Русские пианисты. М.—Л., 1948.
10. Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи.— Лит. наследство, т. 91. М., 1982.
11. Алперс Б. Актерское искусство в России, т. 1. М.—Л., 1945.
12. Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960.
13. Аракчиев Д. И. Восточные напевы в произведениях русских композиторов.— Музыка и жизнь, 1908, № 5.
14. Арапов П. Летопись русского театра. Спб., 1861.
15. Аринштейн Л. М. Реминисценций и автореминисценции в системе лермонтовской поэтики.— В кн.: Лермонтовский сборник. Л., 1985.
16. [Арнольд Ю. К.] Воспоминания Ю. Арнольда, вып. 1—2. М., 1892; вып. 3. М., 1893.
17. Арнольд Ю. «Эсмеральда».— Пантеон, 1852, № 1.
18. Асафьев Б. В. Важнейшие этапы развития русского романа.— В кн.: Русский роман. М.—Л., 1930.
19. Асафьев Б. В. Глинка.— Избр. труды, т. 1. М., 1952.
20. Асафьев Б. В. Евгений Онегин, лирические сцены П. И. Чайковского.— Избр. труды, т. 2. М., 1954.
21. Асафьев Б. В. Из книги «Музыка моей Родины».— Избр. труды, т. 4. М., 1955.
22. Асафьев Б. В. Композитор из плеяды славяно-русских бардов.— Избр. труды, т. 4. М., 1955.
23. Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX века. М., 1959.
24. Асафьев Б. В. Музыка в кружках русских интеллигентов 20—40-х годов.— В кн.: Музыкознание. Временник отдела музыки Гос. ин-та истории искусств, вып. 4. Л., 1928.
25. Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортиянского.— В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
26. Асафьев Б. В. Письма о русской опере и балете.— Избр. труды, т. 2. М., 1954.
27. Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., 1930.

28. Асафьев Б. В. Симфония.— Избр. труды, т. 5. М., 1957.
29. Асафьев Б. В. Увертюра «Руслан и Людмила» Глинки.— Избр. труды, т. 1. М., 1952.
30. Афанасьев Н. Я. Воспоминания.— Ист. вестник, 1890, июль.
31. Баталин Н. Воронеж в музыкальном отношении.— Москвитянин, 1844, № 7.
32. Бахтин М. Эпос и роман. (О методологии исследования романа).— Вопросы литературы, 1970, № 1.
33. Белинский В. Г. Иван Андреевич Крылов.— Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955.
34. Белинский В. Г. Литературные мечтания.— Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953.
35. Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя.— Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953.
36. Белинский В. Г. «Пантеон русского и всех европейских театров» [О переводе «Бури» Шекспира].— Полн. собр. соч., т. 4. М., 1954.
37. Белинский В. Г. Петербург и Москва.— Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955.
38. Белинский В. Г. Письмо к В. П. Боткину.— Полн. собр. соч., т. 11. М., 1956.
39. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды.— Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954.
40. Белинский В. Г. Русская литература в 1840 году.— Полн. собр. соч., т. 4. М., 1954.
41. Белинский В. Г. Русская литература в 1841 году.— Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954.
42. Белинский В. Г. «Сказки русские, рассказываемые Иваном Ваненко. Русские народные сказки, собранные Богданом Бронницким».— Полн. собр. соч., т. 2. М., 1953.
43. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина.— Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955.
44. Берлиоз Г. Мемуары. М., 1962.
45. Бернадт Г. Статьи и очерки. М., 1978.
46. Бернадт Г., Ямпольский И. Гулак-Артемовский и его русские связи.— В кн.: Из истории русско-украинских музыкальных связей. М., 1956.
47. Блок А. «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов).— Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962.
48. Бородин А. П. Письма, вып. 4. М.—Л., 1950.
49. Боткин В. П. Итальянская и германская музыка.— Соч., т. 3. Спб., 1893.
50. Боткин В. П. Итальянская опера.— Современник, 1850, № 2.
51. Боткин В. П. Итальянская опера в Петербурге в 1849 году.— Соч., т. 3. Спб., 1893.
52. Боткин В. П. Об эстетическом значении новой фортепианной школы.— Соч., т. 3. Спб., 1893.
53. Боткин В. П. Оле-Буль.— Брейтинг.— Sing-Akademie.— Соч., т. 3. Спб., 1893.
54. Боткин В. П. Письма об Испании. Л., 1976.
55. Боткин В. П. «Роберт».— Г-жа Крей в роли Изабеллы.— Соч., т. 3. Спб., 1893.
56. Боткин В. П. С.-Петербургская итальянская опера в течение декабря 1848 и января 1849 года.— Отечественные записки, 1849, № 2. Смесь.
57. Боткин В. П. и Тургенев И. С. Неизданная переписка, 1851—1869. М.—Л., 1930.
58. Булгарин Ф. В. Тальберг (Концерт 22 февраля).— Сев. пчела, 1839, 25 февр.
59. Булгарин Ф. В. Что такое Оле Буль?— Сев. пчела, 1834, 24 февр. Подп.: Ф. Б.
60. Булич С. *Nabent sua fata melodia*.— РМГ, 1918, № 11—12.
61. Бутурлин М. Д. Записки.— Рус. архив, 1897, кн. 3, вып. 12.
62. Бэлза И. Мария Шимановская. М., 1956.
63. Варламов А. Антикритика.— Молва, 1832, 25 окт.

64. Варламов А. Артистическое известие.—Галатея, 1839, л. 33.
65. Васина-Гроссман В. А. К истории либретто «Ивана Сусанина» Глинки.—В кн.: Стилевые особенности русской музыки XIX—XX веков. Л., 1983.
66. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956.
67. Веневитинов М. А. Франц Лист и граф Мих. Ю. Виельгорский в 1839 г.—Рус. старина, 1886, ноябрь.
68. Верстовский А. Н. Письма А. Верстовского.—Шукинский сборник, вып. 9. М., 1910.
69. Верстовский А. Н. Автобиография А. Верстовского.—В кн.: Бирюч Петроградских гос. театров, вып. 2. Пг., 1920.
70. Верстовский А. Н. Письмо к С. П. Шевыреву.—В кн.: Муз. старина, вып. 6. Спб., 1911.
71. Верстовский А. Н. Письмо к А. М. Геденову.—В кн.: ЕИТ, 1913, вып. 1.
72. Верстовский А. Н. Письмо к А. М. Геденову.—В кн.: ЕИТ, 1914, вып. 3.
73. Виноградов В. Стиль прозы Лермонтова.—Лит. наследство, т. 43—44. М., 1941.
74. Войнова А. В. Верстовский и его опера-водевиль «Кто брат, кто сестра».—В изд.: Верстовский А. Н. Кто брат, кто сестра. М.—Л., 1949.
75. Войнова А. В. Предисловие и коммент. к изд.: Верстовский А. Романсы, песни и куплеты из музыки к водевилям и пьесам. М., 1971.
76. Вольман Б. Русские нотные издания XIX—начала XX века. Л., 1970.
77. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года, ч. I. Спб., 1877.
78. Воронцов Ю. В. Композитор А. А. Алябьев и его воронежские друзья.—В кн.: Воронежский краеведческий сборник. Воронеж, 1985.
79. Герцен А. И. Былое и думы.—Собр. соч. в 30-ти т., т. 8. М., 1955.
80. Герцен А. И. Былое и думы.—Собр. соч. в 30-ти т., т. 9. М., 1956.
81. Герцен А. И. О развитии революционных идей в России.—Собр. соч. в 30-ти т., т. 7. М., 1956.
82. Гинзбург Л. С. Генрик Венявский в России.—В сб.: Русско-польские музыкальные связи. М., 1963.
83. Глебов А. Провинциальные театры в России.—Пантеон, 1840, кн. 7.
84. Глинка М. И. Заметки об инструментровке.—В кн.: 88.
85. Глинка М. И. Записки.—В кн.: 88.
86. Глинка М. И. Материалы оперы «Иван Сусанин».—В кн.: 88.
87. Глинка М. И. Материалы оперы «Руслан и Людмила».—В кн.: 88.
88. Глинка М. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 1. М., 1973.
89. Глинка М. И. Письма.—Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 2 А. М., 1975.
90. Глинка М. И. Письма.—Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 2 Б. М., 1977.
91. Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955.
92. Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955.
93. Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине.—Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952.
94. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года.—Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952.
95. Гоголь Н. В. Последний день Помпеи.—Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952.
96. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1959.
97. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века (1836—1856). Л., 1969.
98. Головинский Г. Композитор и фольклор. М., 1981.
99. Григорьев А. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина.—В кн.: Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986.

100. Григорьев А. Русские народные песни: Критический опыт.— Москвитин, 1854, № 15.
101. Григорьев А. А. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны.— Собр. соч., вып. 14. М., 1915.
102. Давыдова М. В. Театрально-декорационная и декоративная живопись первой половины XIX века.— В кн.: История русского искусства, т. 8, кн. 2. М., 1964.
103. Даль В. И. Были и небылицы казака Луганского, кн. 4. Спб., 1839.
104. Данненберг К. Провинциальные театры в России.— Пантеон, 1840, кн. 7.
105. Даргомыжский А. С. Избр. письма. М., 1952.
106. Декабристы: Поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика. М.—Л., 1951.
107. Доброхотов Б. В. А. А. Алябьев: Камерно-инструментальное творчество. М.—Л., 1948.
108. Доброхотов Б. В. Александр Алябьев: Творческий путь. М., 1966.
109. Доброхотов Б. В. А. Н. Верстовский. М.—Л., 1949.
110. Доброхотов Б. В. Народные песни в записях и обработках Алябьева.— В кн.: Вопросы музыкознания, т. 2. М., 1956.
111. Долгов С. А. Ф. Вельтман и его план окончания «Русалки» Пушкина. М., 1897.
112. Драматический альбом для любителей театра и музыки, кн. 1. М., 1826.
113. Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. 1825—1881. Пг., 6. г.
114. Житомирский Д. Роберт и Клара Шуман в России. М., 1962.
115. Захарченко А. Киевский театр.— Репертуар и Пантеон, 1846, № 2.
116. Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. 1. М., 1951.
117. История русской музыки в нотных образцах, т. 3. Сост. и ред. С. Л. Гинзбурга. М., 1970.
118. Канн-Новикова Е. И. М. И. Глинка. Новые материалы и документы, вып. 1—3. М., 1950—1955.
119. Каренин В. Ан. К. Лядов и его «Зорюшка».— Муз. современник, 1916, кн. 7.
120. Кацанов Я. С. Из истории музыкальной культуры Одессы.— В кн.: Из музыкального прошлого, вып. 1. М., 1960.
121. Кашин Д. Н. Русские народные песни, собранные и изданные для пения с фортепиано Даниилом Кашиным. Под ред. В. Беляева. М., 1959.
122. Киселев В. Н. П. Огарев — музыкант.— В кн.: Вопросы музыкознания, вып. 2. М., 1956.
123. Кони Ф. А. Александринский театр.— Репертуар и Пантеон, 1847, кн. 2.
124. Кони Ф. Большой театр. «Аскольдова могила».— Лит. газета, 1841, 16 сент.
125. Кони Ф. Итальянская опера в Петербурге.— Пантеон, 1850, № 1.
126. Кони Ф. Н. В. Лавров, русский певец и актер.— Пантеон, 1840, № 6.
127. Кони Ф. Петербургские концерты.— Репертуар и Пантеон, 1847, кн. 3.
128. Кони Ф. А. Русские новости.— Лит. газета, 1842, 6 дек.
129. Коренюк О. Г. Музыкальная жизнь Киева в первой половине XIX века.— В кн.: Из музыкального прошлого, т. 2. М., 1965.
130. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Л., 1983.
131. Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.—М., 1958.
132. Кремлев Ю. Русская мысль о музыке, т. 1. Л., 1954.
133. Кублик М. История оперы в лучших ее представителях. М., 1874.
134. Кузнецов К. А. Глинка и его современники.— В кн.: История русской музыки в исследованиях и материалах, т. 3. М., 1926.
135. Курочкин Ю. Из театрального прошлого Урала. Свердловск, 1957.
136. Кюри Ц. А. Иван Федорович Ласковский.— Избр. статьи. Л., 1952.
137. Лавров И. И. Сцена и жизнь в провинции и в столице. М., 1889.
138. Ларош Г. А. Глинка и его значение в истории музыки.— В кн.: Избр. статьи, вып. 1. Л., 1974.
139. Ласточкина Е. Осип Петров. М.—Л., 1950.

140. Левашева О. Е. А. А. Алябьев. — В кн.: Левашева О. Е., Келдыш Ю. В., Кандицкий А. И. История русской музыки, т. 1. М., 1972.
141. Левашева О. Е. Музыка в кружке А. А. Дельвига. — В кн.: Вопросы музыкознания, вып. 2. М., 1956.
142. Левашева О. Читая письма Глинки. — Сов. музыка, 1979, № 6.
143. Левин Ю. Д. «Волшебная ночь» А. Ф. Вельтмана. Из истории восприятия Шекспира в России. — В кн.: Русско-европейские литературные связи. М.—Л., 1966.
144. Ленский Д. Т. Громобой. Большая романтическая опера с речитативами. М., 1857.
145. Ливанова Т. Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века, вып. 2. М., 1963; вып. 3. М., 1966.
146. Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Оперная критика в России, т. 1, вып. 1. М., 1966.
147. Ливанова Т. Н. Оперная критика в России, т. 1, вып. 2. М., 1967.
148. Ливанова Т., Протопопов Вл. Глинка: Творческий путь, т. 1—2. М., 1955.
149. Листова Н. А. Варламов. М., 1968.
150. Львов Н. А. О русском народном пении. — В кн.: Львов — Праг. Собрание народных русских песен с их голосами. М., 1955.
151. М. Д. Воспоминание о А. Е. Варламове. — Сев. пчела, 1851, 19 фев.
152. М. И. Глинка. Исследования и материалы. Под ред. А. В. Оссовского. Л.—М., 1950.
153. М. И. Глинка. Сб. материалов и статей. Под ред. Т. Н. Ливановой. М., 1950.
154. М. И. Глинка. Сб. статей. Под ред. Е. М. Гордеевой. М., 1958.
155. Мазель Л. О мелодии. М., 1952.
156. Мазель Л. А. Роль секстовости в лирической мелодике. — В кн.: Вопросы музыкознания, т. 2. М., 1956.
157. Марков П. А. Малый театр тридцатых и сороковых годов. — В кн.: Московский Малый театр: 1824—1924. М., 1924.
158. Мельгунов Н. А. Берлиоз и его музыкальные произведения. — Моск. ведомости, 1847, 3 апр.
159. Мельгунов Н. А. Глинка и его музыкальные сочинения. — В кн.: 91.
160. Мельгунов Н. А. Московские записки. Музыка г. Глинки. — Молва, 1834, № 24, июнь. *Без подп.*
161. Мельгунов Н. А. Русские музыкальные новости из-за границы. — Москвитянин, 1844, № 10.
162. Музалевский В. Русское фортепьянное искусство: XVIII—первая половина XIX века. Л., 1961.
163. Мусоргский М. П. Письма. М., 1984.
164. Н. К. Несколько слов о Пасте. — Репертуар русского театра, 1841, № 5.
165. Натансон В. Из музыкального прошлого Московского Университета. М., 1953.
166. Натухайский В. Русский театр. — Пантеон, 1851, № 10.
167. Неверов Я. М. О новой опере г. Глинки «Жизнь за царя». — В кн.: 91.
168. Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. М., 1951.
169. Одоевский В. Ф. Арто и Люилье. — В кн.: 180.
170. Одоевский В. Ф. Берлиоз в Петербурге. — В кн.: 180.
171. Одоевский В. Ф. Вьетан и Арто. — В кн.: 180.
172. Одоевский В. Ф. Гензельт. — В кн.: 180.
173. Одоевский В. Ф. Гномы XIX столетия. — В кн.: 231.
174. Одоевский В. Ф. Замечательный концерт г-на Л. Маурера. — В кн.: 180.
175. Одоевский В. Ф. Из записной книжки. — В кн.: 231.
176. Одоевский В. Ф. Концерт Берлиоза в Петербурге. — В кн.: 180.
177. Одоевский В. Ф. Лагруа в роли Донны Анны. — В кн.: 180.
178. Одоевский В. Ф. Мнение любителя музыки о скрипичном концерте Бетховена. — Сев. пчела, 1834, 14 марта.

179. Одоевский В. Ф. Музыкальная хроника.—Сев. пчела, 1838, 22 февр. Подп.: К. Биттерман.
180. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. Под ред. Г. Б. Бернандта. М., 1956.
181. Одоевский В. Ф. Несколько слов о кантатах г. Верстовского.—В кн.: 180.
182. Одоевский В. Ф. Нечто об одном концерте.—В кн.: 180.
183. Одоевский В. Ф. Новая русская опера: Жизнь за царя.—В кн.: 180.
184. Одоевский В. Ф. О завтрашнем концерте Уле Булля.—В кн.: 180.
185. Одоевский В. Ф. О концерте любителей музыки, данном 4 января 1832 года.—Сев. пчела, 1832, 9 янв. Подп.: *Любитель музыки*.
186. Одоевский В. Ф. О концерте Филармонического общества, данном в пользу вдов и сирот 23 декабря 1831 года.—В кн.: 180.
187. Одоевский В. Ф. О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году.—В кн.: 180.
188. Одоевский В. Ф. О русских концертах Общества посещения бедных в музыкальном отношении.—В кн.: 180.
189. Одоевский В. Ф. Отчет о концертах за прошедшую неделку.—В кн.: 180.
190. Одоевский В. Ф. Письма А. Н. Верстовскому.—В кн.: 180.
191. Одоевский В. Ф. Письма в Москву о петербургских концертах: I. Дилетанты.—Вечера г-жи Плейель.—В кн.: 180.
192. Одоевский В. Ф. Письма в Москву о петербургских концертах: III. Тальберг.—Концерт Филармонического общества.—Виолончелист Серве.—В кн.: 180.
193. Одоевский В. Ф. Письма в Москву о петербургских концертах: IV. Виолончелист Серве.—Исторические концерты.—В кн.: 180.
194. Одоевский В. Ф. Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Жизнь за царя.—В кн.: 180.
195. Одоевский В. Ф. Последний концерт (7-го марта) Филармонического общества...—В кн.: 180.
196. Одоевский В. Ф. Приложение к биографии М. И. Глинки (1857) (Письмо к В. В. Стасову).—В кн.: 180.
197. Одоевский В. Ф. «Руслан и Людмила».—В кн.: 180.
198. Одоевский В. Ф. «Руслан и Людмила», опера русского музыканта Глинки.—В кн.: 180.
199. Одоевский В. Ф. Русская и так называемая общая музыка.—В кн.: 180.
200. Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975.
201. Одоевский В. Ф. Уле Буль в Москве.—В кн.: 180.
202. Памяти Глинки. Исследования и материалы. Под ред. Т. Н. Ливановой. М., 1958.
203. Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1950.
204. Пекелис М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение, т. I. М., 1966.
205. Петров О. А. Воспоминания.—Новое время, 1903, 24 февр.
206. Петрова-Воробьева А. Я. К 500-му представлению «Жизни за царя».—В кн.: 91.
207. Пиксанов Н. К. Грибоедов и Вяземский—соавторы пьесы.—В изд.: Верстовский А. Кто брат, кто сестра. Опера—водевиль в одном действии. М.—Л., 1949.
208. Полевой Н. А. Записки. Спб., 1888.
209. Полевой Н. А. Русский театр. Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев.—Моск. телеграф, 1832, № 18. Подп.: *Н. П.*
210. Попова Т. В. И. А. Рупин и его песни.—В кн.: Рупин И. Народные русские песни. М., 1955.
211. Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество, вып. 3. М., 1957.
212. Протопопов В. В. «Иван Сусанин» Глинки. М., 1961.
213. Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях, т. I. М., 1962.

214. Протопопов В. Новое в глинкане.—Сов. музыка, 1955, № 9.
215. Пушкин А. С. О народности в литературе.—Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1978.
216. Пушкин А. С. О поэтическом слого.—Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1978.
217. Пушкин А. С. Путешествие из Москвы в Петербург.—Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1978.
218. Пушкин А. С. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году.—Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1978.
219. Пушкин в неизданной переписке современников.—Лит. наследство, т. 58. М., 1952.
220. Пушкин в романсах и песнях его современников. М., 1936.
221. Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961.
222. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948.
223. Резвой М. Адольф Гензельт.—Сев. пчела, 1838, 17 марта.
224. Резвой М. О сущности музыки.—Отечественные записки, 1839, № 5.
225. Римский-Корсаков Н. А. Письма к В. В. Стасову.—Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 5. М., 1963.
226. Розанов А. С. Музыкальный Павловск. Л., 1978.
227. Розанов А. Полина Виардо-Гарсна. 3-е изд. Л., 1982.
228. Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы.—Литературное наследие в 3-х т., т. 1. М., 1983.
229. Рубинштейн А. Г. Разговор о музыке (Музыка и ее мастера).—Литературное наследие в 3-х т., т. 1. М., 1983.
230. Рупин И. Народные русские песни, аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора. Под ред. и с предисл. В. М. Беляева. М., 1955.
231. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 2. М., 1974.
232. Сатин Н. Вступление к шекспировской пьесе.—В кн.: Шекспир В. Буря. С англ. пер. Н. Сатин. М., 1840.
233. Сенковский О. И. Музыкальные новости.—В кн.: 148, II.
234. Сенковский О. И. Опера в Петербурге. Руслан и Людмила.—В кн.: 148, II.
235. Серебрянский А. П. Мысли о музыке.—Моск. наблюдатель, 1838, кн. 1.
236. Серов А. Н. Бетховен и его три стиля. Книга В. Ф. Ленца.—Статьи о музыке, вып. 1. М., 1984.
237. Серов А. Н. Верстовский и его значение для русского искусства.—Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
238. Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке.—В кн.: 91.
239. Серов А. Н. «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила». Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
240. Серов А. Н. Заметки о петербургских театрах.—Статьи о музыке, вып. 1. М., 1984.
241. Серов А. Н. Концерт Филармонического общества.—Концерт г. Гаумана.—Статьи о музыке, вып. 2. М., 1985.
242. Серов А. Н. Концерты в Петербурге.—Статьи о музыке, вып. 1. М., 1984.
243. Серов А. Н. Музыка и виртуозы.—Статьи о музыке, вып. 1. М., 1984.
244. Серов А. Н. Музыка южно-русских песен.—Критич. статьи, т. 2. Спб., 1892.
245. Серов А. Н. Письма к его сестре С. Н. Дюгур. Спб., 1896.
246. Серов А. Н. Письма о музыке. II. К А. Д. Улыбышеву по случаю толков о Моцарте и Бетховене.—Статьи о музыке, вып. 1. М., 1984.
247. Серов А. Н. «Роберт».—Критич. статьи, т. 2. Спб., 1892.
248. Скабичевский А. Наш исторический роман в его прошлом и настоящем.—Соч., т. 2. Спб., 1895.
249. Скайлер Е. Воспоминания.—Рус. старина, 1890, т. 47.
250. Соллогуб В. А. Воспоминание о князе В. Ф. Одоевском.—В кн.: На память о князе В. Ф. Одоевском. М., 1869.
251. Соллогуб В. А. Воспоминания. М.—Л., 1931.

252. Соловьев С. М. Записки. [Пг., 1915].
253. Соловьев С. П. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера.— ЕИТ, сезон 1895/96, Прилож. 1. Спб., 1897.
254. Сомов О. О романтической поэзии.— В кн.: 231.
255. Станкевич Н. В. Переписка. 1830—1840 гг. М., 1914.
256. Стасов В. В. А. П. Бородин.— В кн.: Статьи о музыке, вып. 4. М., 1978.
257. Стасов В. В. Гектор Берлиоз.— Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
258. Стасов В. В. Искусство XIX века.— В кн.: Избр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1952.
259. Стасов В. В. Лист, Шуман и Берлиоз в России.— Избр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1952.
260. Стасов В. В. Михаил Иванович Глинка.— В кн.: Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
261. Стасов В. В. Музыкальное обозрение 1847 г.— Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
262. Стасов В. В. Мученица нашего времени.— Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
263. Стасов В. В. Несостоявшаяся опера Глинки.— Статьи о музыке, т. 5-А. М., 1980.
264. Стасов В. В. Училище правоведения сорок лет тому назад.— Избр. соч., т. 2. М., 1952.
265. Стасов Д. Музыкальные воспоминания.— РМГ, 1909, № 13—14.
266. Стахович М. Русские народные песни. Предисл., ред. и примеч. Н. Владыкиной-Бачинской. М., 1964.
267. Степанов П. А. Воспоминания о М. И. Глинке.— В кн.: 91.
268. Стихотворная комедия, второй половины XVIII — начала XIX века. Вступит. статья, подготовка текста и примеч. М. О. Янковского. М.—Л., 1964.
269. Струйский Д. Ю. Бетховен.— Лит. газета, 1841, № 12. Подп.: *Трилунный*.
270. Струйский Д. Ю. Замечания на статью Шатобриана о музыке.— Лит. газета, 1830, 23 окт. Подп.: *Трилунный*.
271. Струйский Д. Ю. Музыка.— Сев. пчела, 1833, 2 сент. Подп.: *Трилунный*.
272. Струйский Д. Ю. Народность музыки.— Молва, 1833, № 5, 12 янв. Подп.: *Трилунный*.
273. Струйский Д. Ю. О петербургской музыке.— Молва, 1831, № 1. Подп.: *Трилунный*.
274. Струйский Д. Ю. О России и россиянах.— Атеней, 1829, № 20. Подп.: *Трилунный*.
275. Струйский Д. Ю. Обозрение замечательнейших концертов 1831 года.— Лит. газета, 1831, № 21, 11 апр. Подп.: *Трилунный*.
276. Студитский А. Первое представление «Дон Жуана» на московской сцене.— Москвитянин, 1843, № 2.
277. Театральный альманах на 1830 год. Спб., 1830.
278. Тимофеев Г. Н. А. А. Алябьев: Очерки жизни и творчества. М., 1912.
279. Титов Н. А. Воспоминания.— Древняя и новая Россия, 1878, № 12.
280. Троицкий В. Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20—30-х годов XIX века. М., 1985.
281. Турбин В. Н. Ситуация двуязычия в творчестве Пушкина и Лермонтова.— В кн.: Лермонтовский сборник. Л., 1985.
282. Тургенев И. С. Литературные и житейские воспоминания.— Полн. собр. соч., т. 14. М.—Л., 1967.
283. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. Письма, т. 3. М.—Л., 1961.
284. Тургенев И. С. Современные заметки.— Собр. соч. в 12-ти т., т. 11. М., 1956.
285. Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. М., 1981.
286. Тынянова Е. К биографии Гурилева.— Сов. музыка, 1940, № 9.

287. Улыбышев А. Д. Замечания на книгу г. Ленца «Beethoven et ses trois styles». — Сев. пчела, 1852, № 136, 140.
288. Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта, пер. с франц. М. Чайковского, т. 1—2. М., 1890—1891; т. 3, пер. З. Ларош. М., 1892.
289. Уманская М. М. Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль, 1971.
290. Успенский В. В. Русский классический водевиль. — В кн.: Русский водевиль. Л.—М., 1959.
291. Ушаков В. А. Письмо к Булгарину из Москвы. — Сев. пчела, 1832, 16 апр. Подп.: В. У.
292. Финдейзен Н. Ф. А. Н. Верстовский. — ЕИТ, сезон 1896/97 г., прилож., кн. 2. Спб., 1898.
293. Чайковский П. И. Дневники. М.—Пг., 1923.
294. Чайковский П. И. Письма к Н. Ф. фон Мекк. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 7. М., 1962.
295. Чередниченко Т. В. Цыганская музыка. — В кн.: Музыкальная энциклопедия, т. 6. М., 1982.
296. Шамбинаго С. Художественные переложения «Слова». — В кн.: Слово о полку Игореве. М.—Л., 1934.
297. Шекспир и русская культура. Под ред. М. П. Алексеева. М.—Л., 1965.
298. Штейнпресс Б. С. А. А. Алябьев в тобольской ссылке. — Сов. музыка, 1940, № 10.
299. Штейнпресс Б. С. Алябьев в изгнании. М., 1959.
300. Штейнпресс Б. С. Глинка, Верстовский и другие. — В кн.: 152.
301. Штейнпресс Б. С. Первый музыкальный сборник украинских народных песен. — В кн.: Голоса украинских песен, изданных Михаилом Максимовичем. М., 1961.
302. Штейнпресс Б. С. Страницы из жизни А. А. Алябьева. М., 1956.
303. Штейнпресс Б. С. У истоков русского ориентализма. — Сов. муз., 1959, № 8.
304. Щербакова Т. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М., 1984.
305. Элькан А. Л. Еще несколько слов о Берлиозе. — Слб. ведомости, 1847, 9 марта. Подп.: А. Э.
306. Яковлев В. Московская оперная сцена в сороковых годах. — Временник Русского театрального об-ва, кн. 1. М., 1924.
307. Яковлев В. Музыкальная Москва и Бетховен. — В кн.: Русская книга о Бетховене. М., 1927.
308. Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. М.—Л., 1951.
309. Ярустовский Б. Из истории оперы «Иван Сусанин» Глинки. — В кн.: М. И. Глинка. «Иван Сусанин» (Оперные либретто). М., 1955.
310. Яхонтов А. Н. Петербургская итальянская опера в 1840-х годах. — Рус. старина, 1886, кн. 12.
311. Berlioz H. Les soirées d'orchestre. Paris, Calmann Levy (s. a.).
312. Lenz W. Beethoven et ses trois styles. Paris, 1909.
313. Oulibicheff A. Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. Leipzig, 1857.
314. Vogl N. Twardowsky. Der polnische Faust. Wien, 1861.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА *

* Составлена Т. В. Корженьянц

В таблице приняты следующие сокращения

вок.— вокальный
драм.— драматический
ими.— императорский
исп.— исполнитель, исполнение
комич.— комический
муз.— музыка, музыкальный
п/у — под управлением
певч.— певческий
придв.— придворный
пер.— перевод, переведен
т-р — театр
театр.— театральный
тр.— труппа
симф.— симфонический
собств.— собственный
соч.— сочинение

фп.— фортепианный
хор.— хоровой
Алекс, т-р — Александринский театр
Б. т-р — Большой театр
Благор. собр.—Благородное собрание
Двор. собр.— Дворянское собрание
Кам.-остр. т-р — Каменноостровский театр
М.— Москва
М. т-р — Малый театр
Мих. т-р — Михайловский театр
Спб.— Санктпетербург
Филарм. об-во — Филармоническое общество
Ун-т — Университет

События музыкальной жизни

1826

Март 26 Повелением Николая I во время великого поста запрещены всякие концерты, кроме духовных.

ZEITTAFFEL *

* Zusammengestellt von T. W. Korschenjanz

In der Tabelle werden die folgenden Abkürzungen verwendet

vok.— vokal
dram.— dramatisch
imp.— imperial (kaiserlich)
isp.— Ausführer, Aufführung
komitsch.— komisch
mus.— Musik, musikalisch
p/u — unter der Leitung von
pewtsch.— gesanglich
pidw.— höfisch
per.— Übersetzung, übersetzt
t-r — Theater
teatr.— theatralisch
tr.— Ensemble, Truppe
simf.— symphonisch
sobstw.— eigene(r)
sotsch.— Komposition, komponiert

fp.— Klavier
chor.— Chor
Aleks, t-r — Alexandrinski-Theater
B. t-r — Bolschoi-Theater
Blagor. sobr.— Adlige Versammlung
Dwor. sobr.— Adelsversammlung
Kam.-ostr. t-r — Kamennooostrovski-Theater
M.— Moskau
M. t-r — Maly-Theater
Mich. t-r — Michailowski-Theater
Spb.— Sankt Petersburg
filarm. ob-wo — Philharmonische Gesellschaft
Un-t — Universität (Universität)

Musikalische Ereignisse

1826

26. März Durch ein Dekret von Nikolaus I. werden während der Großen Fastenzeit alle Konzerte außer geistlichen verboten.

Июль — авг. Возобновление спектаклей московских и петербургских театров после окончания траура по Александру I.

Окт. 31 Повеление Николая I об ограничении репертуара франц. и нем. трупп в Петербурге представлением комедий и водевилей.

[1826] Дирекцию имп. театров возглавил Н. Ф. Остолопов.

Директором Придворной певческой капеллы назначен Ф. П. Львов.

Закрытие крепостного театра Н. Г. Шаховского в Нижнем Новгороде вследствие смерти его владельца.

Гастроли труппы харьковского антрепренера И. Ф. Штейна в Курске, Николаеве и Новочеркасске.

Пианист и композитор А. И.

Черлицкий назначен преподавателем фортепиано в Спб. Смольном институте (до 1866).

Вышел из печати «Музыкальный альбом, изданный А. Н.

Верстовским», содержащий вок, и фп. соч. Верстовского, А. А. Алябьева и др.

А. О. Сихра начал издание ежемесячного «Петербургского журнала для гитары» (до 1829).

1827

Июль 1 Открытие в Петербурге деревянного Каменноостровского театра (архитектор С. Л. Шустов).

[1827] Театр Н. Г. Шаховского в Нижнем Новгороде куплен чиновником И. А. Распутиным.

Начало Выступлении рус. труппы харьковского антрепренера И. Ф. Штейна в Одессе (попеременно с итал. оперой, до 1847).

В Спб., Моск. и Гатчинском воспитательных домах вновь сформированы муз. классы.

Juli-Aug. Wiederaufnahme der Aufführungen an den Moskauer und St. Petersburger Theatern nach Beendigung der Trauerfeierlichkeiten für Alexander I.

31. Okt. Befehl von Nikolaus I., das Repertoire der französischen und deutschen Truppen in St. Petersburg auf die Aufführung von Komödien und Vaudevilles zu beschränken.

[1826] Die Direktion der Kaiserlichen Theater wurde von N. F. Ostolopow geleitet. F. P. Lwow wurde zum Direktor der Hofsängerkapelle ernannt.

Schließung des Leibeigenen-Theaters von N. G. Schachowski in Nischni Nowgorod aufgrund des Todes seines Besitzers.

Tourneen der Truppe des Charkower Unternehmers I. F. Stein in Kursk, Nikolajew und Nowotscherkassk.

Der Pianist und Komponist A. I. Tschelizkij wird zum Klavierlehrer am Smolny-Institut in St. Petersburg ernannt (bis 1866).

Das „Musikalisches Album, herausgegeben von A. N. Werstowski“ mit Gesangs- und Klavierwerken von Werstowski, A. A. Aljabjew und anderen wird veröffentlicht.

A. O. Sichra begann mit der Herausgabe der monatlichen „Petersburger Zeitschrift für Gitarre“ (bis 1829).

1827

1. Juli Eröffnung des hölzernen Kamenny Ostrow-Theaters in St. Petersburg (Architekt S. L. Schustow).

[1827] Das Theater N. G. Schachowski in Nischni Nowgorod wird von einem Beamten I. A. Rasputin gekauft.

Gründung der russischen Truppe des Charkower Unternehmers I. F. Stein in Odessa (im Wechsel mit der italienischen Oper, bis 1847).

In St. Petersburg, Moskau und Gatschina bilden die Erziehungsheime wieder Musikklassen.

П. И. Турчанинов назначен учителем пения Придворной певческой капеллы.

Приезд в Россию польской пианистки и композитора М. Шимановской (ум. в Спб. в 1831).

1828

Февр. В Петербурге по инициативе Мих. Ю. Виельгорского, Д. Л. Нарышкина и др. меценатов основано Общество любителей музыки.

Апр. 4 Открытие муз. классов в Моск. воспитательном доме; руководителем назначен нем. пианист и композитор К. Э. Гарткнох, преподавателем—К. Геништа.

Апр. 22 В связи с утверждением нового цензурного устава цензура театральные пьес, а затем и программы новых балетов и дивертисментов перешла в ведение III отделения имп. канцелярии, а публикация афиш и объявлений—под надзор местной полиции.

Авг. 30 Открытие в Петербурге в перестроенном здании деревянного цирка нового театра (Театра-цирка). [1828] По инициативе Ф. П. Львова и при активном участии А. Ф. Львова в Петербурге основано концертное общество «Музыкальная академия».

А. А. Алябьев отправлен в ссылку в Тобольск.

Начало музкритической деятельности поэта, композитора и скрипача Д. Ю. Струйского (псевд.: Трилунный), К. Рихтер начал издание в Петербурге муз.-пед. журнала «Музыкальная антология».

П. I. Turtschaninow wird zum Gesangslehrer an der Hofkapelle ernannt.

Ankunft der polnischen Pianistin und Komponistin M. Schimanowskaja (gest. 1831 in St. Petersburg) in Russland.

1828

Februar. In St. Petersburg wird auf Initiative von Mich. J. Wielgorski, D. L. Naryschkin und anderen Kunstmäzenen die Gesellschaft der Musikliebhaber gegründet.

4. April Eröffnung des Musikunterrichts im Moskauer Bildungshaus; zum Leiter wird der deutsche Pianist und Komponist K. E. Hartknoch, zum Lehrer K. Genischta ernannt.

22. Apr. Im Zusammenhang mit der Verabschiedung des neuen Zensurstatuts wird die Zensur der Theaterstücke und dann der Programme neuer Ballette und Divertissements der III. Abteilung der Reichskanzlei übertragen und die Herausgabe von Spielplänen und Ankündigungen unter die Aufsicht der örtlichen Polizei gestellt.

30. Aug. Eröffnung eines neuen Theaters (Theaterzirkus) in St. Petersburg im wieder aufgebauten Gebäude des hölzernen Zirkus. [1828] Auf Initiative von F. P. Lwow und unter aktiver Beteiligung von A. F. Lwow in St. Petersburg eine Konzertgesellschaft „Musikalische Akademie“ gegründet.

A. A. Aljabjew wird ins Exil nach Tobolsk geschickt.

Beginn der musikkritischen Tätigkeit des Dichters, Komponisten und Geigers D. J. Struiski (Pseudonym: Trilunny), K. Richter beginnt mit der Veröffentlichung der musikpädagogischen Zeitschrift „Musikalische Anthologie“ in St. Petersburg.

1829

Янв. 17 Начало спектаклей переведенной из Москвы итал. труппы в Петербурге (до 1831).

Янв. Начало новой частной франц. антрепризы в Москве.

Апр. 29 Дирекцию имп. театров возглавил кн. С. С. Гагарин (до 1833).

Дек. 11 Начало спектаклей нем. оперно-драматической труппы Омана и Пивко в Москве.

Дек. 16 Родился А. Г. Рубинштейн. [1829] Гастроли труппы И. Ф. Штейна в Полтаве.

Закрылся театр Гладковых в Пензе.

После смерти спб. муз. издателя Г. Дальмаса его нотоиздательская фирма куплена М. И. Бернардом. Е. Варламов назначен учителем пения Придворной певческой капеллы.

Издан «Лирический альбом на 1829 год» М. И. Глинки и Н. И. Павлицева, содержащий вок. и фп. соч, Глинки, Мих. Виельгорского, М. Шимановской, Н. Норова и др.

Издано «Собрание русских песен» на слова А. С. Пушкина, содержащее соч. А. А. Алябьева, Н. А. Титова, И. И. Геништы, Ф. М. Толстого и др.

Е. Аладьиным издан «Невский альманах», содержащий соч. М. И. Глинки, Л. Маурера, Ф. Шуберта и др.

Изданы «Гаммы и прелюдии» для фп. Отто Черлицкого.

1830

Апр. 25 Отъезд М. И. Глинки за границу (до 1834).

Июнь 15 Открытие в Москве летнего театра в Нескучном саду (спектакли шли до 15 сент.).

1829

17. Jan. Beginn der aus Moskau übertragenen Aufführungen der italienischen Truppe in St. Petersburg (bis 1831).

Jan. Gründung eines neuen französischen Privatunternehmens in Moskau.

29. Apr. Die Direktion der Kaiserlichen Theater wird von Fürst S. S. Gagarin (bis 1833).

11. Dez. Beginn der Aufführungen der deutschen Opern- und Schauspieltruppe Oman und Piwko in Moskau.

16. Dez. Geboren: A. G. Rubinstein. [1829] Tournee der Truppe I. F. Stein in Poltawa.

Schließung des Gladkow-Theaters in Pensa.

Nach dem Tod des St. Petersburger Musikverlegers G. Dalmas wurde sein Notenverlag von M. I. Bernard gekauft. J. Warlamow wurde zum Gesangslehrer an der Hofkapelle ernannt.

Veröffentlichung des „Lyrischen Albums für 1829“. M. I. Glinka und N. I. Pawlischtschew, mit Vokal- und Klavierwerken von Glinka, Mich. Wielgorski, M. Schimanowskaja, N. Norow und anderen.

Herausgabe der „Sammlung russischer Lieder“ nach A. S. Puschkin mit Kompositionen von A. A. Aljabjew, N. A. Titow, I. I. Genischta, F. M. Tolstoi und anderen.

J. Aladjin veröffentlichte den „Newski-Almanach“, der Kompositionen von M. I. Glinka, L. Maurer, F. Schubert und anderen enthält.

Veröffentlicht „Tonleitern und Präludien“ für Klavier von Otto Tschelitzki.

1830

25. Apr. Abreise von M. I. Glinka ins Ausland (bis 1834).

15. Juni Eröffnung des Moskauer Sommertheaters im Neskutschny-Garten (Aufführungen bis 15. September).

Окт. 15 Умер композитор, дирижер и педагог Ф. Е. Шольц.
[1830] При Моск. Синодальном хоре открыто Синодальное училище, где обучались малолетние певчие, принятые в состав хора.

А. Н. Верстовский назначен инструктором репертуара моек. имп. театров.

Н. Е. Кубишта назначен капельмейстером Большого театра в Москве (до 9 дек. 1831).

Г. Я. Ломакин назначен хормейстером капеллы Д. Н. Шереметева, а затем и преподавателем пения Спб. театрального училища.

Начало педагогической деятельности в Москве пианиста А. И. Виллуана (до 1862).

Издана «Полная практическая школа для фортепьяно» Д. Штейбельта.

Издано «Практическое руководство к сочинению музыки» И. Л. Фукса, на нем. и рус. яз. (перевод М. Д. Резвого).

1831

Февр. 27 Умер О. А. Козловский.

Апр. 13 Директором моек. имп. театров назначен М. Н. Загоскин (до 1842).

Май 20 А. П. Гдушковский отставлен от должности балетмейстера и назначен гл. балетным режиссером и инспектором балетной труппы в Москве.

Май Присоединение частной фраки, труппы Карцовой к Моск. имп. театру.
[1831] Увольнение балетмейстера Ш. Дидло со службы в имп. театре.

Г. Я. Ломакин приглашен хормейстером в Павловский кадетский корпус.

А. Л. Гурилев вместе с отцом Л. С. Гурилевым, крепостным гр. В. Г. Орлова, получил вольную и

15. Okt. Der Komponist, Dirigent und Lehrer F. E. Scholz stirbt.

[1830 wurde im Moskauer Synodalchor die Synodalschule eröffnet, in der junge Sängern und Sänger, die in den Chor aufgenommen wurden, ausgebildet wurden.

A. N. Werstowski wird zum Instruktur des Repertoires der Moskauer Kaiserlichen Theater ernannt.

H. J. Kubischta wird zum Kapellmeister des Bolschoi-Theaters in Moskau ernannt (bis 9. Dezember 1831).

G. J. Lomakin wurde zum Chorleiter der Kapelle von D. N. Scheremetew und später zum Gesangslehrer an der St. Petersburger Theaterschule ernannt. Beginn der Lehrtätigkeit des Pianisten A. I. Villoing in Moskau (bis 1862).

Veröffentlichung der „Vollständigen praktischen Schule für Klavier“ von D. Steibelt.

Veröffentlichung der „Praktischen Anleitung zum Komponieren von Musik“ von I. L. Fuchs in deutscher und russischer Sprache (übersetzt von M. D. Reswoi).

1831

27. Feb. Stirbt O. A. Koslowski.

13. Apr. M. N. Sagoskin (bis 1842) wird zum Direktor der Moskauer Kaiserlichen Theater ernannt.

20. Mai A. P. Gduschkowski tritt vom Amt des Ballettmeisters zurück und wird zum Ballettdirektor und Inspektor der Ballettkompanie in Moskau ernannt.

Mai Beitritt zu einem privaten Unternehmen Karzowa an das Moskauer Kaiserliche Theater.
[1831] Entlassung des Ballettmeisters Ch. Didelot aus dem Dienst am Kaiserlichen Theater.

G. I. Lomakin wird zum Chorleiter des Pawlowsker Kadettenkorps ernannt.

A. L. Guriljow, zusammen mit seinem Vater L. S. Guriljow, einem Leibeigenen von Graf W. G. Orlow, erhält einen Entlassungsschein und tritt in die

приписался к обществу Моск.
ремесленной управы.
Вышел в свет первый печатный опус
А. С. Даргомыжского —
«Колыбельная песенка моей внучке»
(сл. М. Б. Даргомыжской).
Вышло в свет «Собрание 12
национальных русских песен,
аранжированных на фп. с пением и
хорами, изданное учителем пения И.
А. Рупини», вып. 1.
Издан фп. альбом Н. А. Титова «Когда
я был молод (роман в вальсах)».

1832

Авг. 31 Открытие в Петербурге
каменного Александринского театра
(архитектор К. И. Росси).
Лето Ввиду постройки
Александринского театра снесен
Малый деревянный театр у Аничкова
дворца (бывший театр Казасси).
[1832] К. А. Кавос назначен
директором музыки Спб. имп.
театров. Начало кавказской ссылки А.
А. Алябьева.

А. Е. Варламов поселился в Москве.

Г. Я. Ломакин назначен муз.
куратором всех Спб. военных учебных
заведений, а затем хормейстером в
Училище правоведения и др.
институтах.
Начало муз. деятельности пианиста
А. А. Герке в Петербурге.

Начало службы итал. композитора К.
Э. Соливы капельмейстером рус.
оперы в Петербурге, а затем и
преподавателем теории муз. и пения
в Театральном училище (до 1841).

Изданы два сборника романсов А. А.
Алябьева: «Музыкальный альбом
северного певца» и «Подарок
родным».

Gesellschaft der Moskauer
Handwerkskammer ein.
Das erste gedruckte Werk von A. S.
Guriljow wird veröffentlicht —
„Wiegenlied für meine Enkelin“ (Worte
M. B. Dargomyschskaja).
Veröffentlichung der „Sammlung von 12
nationalen russischen Liedern,
arrangiert auf dem Klavier mit Gesang
und Refrains, herausgegeben vom
Gesangslehrer I. A. Rupini“, Bd. 1.
Veröffentlichung eines Albums von N. A.
Titow „Als ich jung war (eine Romanze
in Walzern)“.

1832

31ю Aug. Eröffnung des steinernen
Alexandrinski-Theaters in St. Petersburg
(Architekt K. I. Rossi).
Sommer Im Hinblick auf den Bau des
Alexandrinski-Theaters wird das Kleine
Holztheater am Anitschkow-Palast
(früher Kasassi-Theater) abgerissen.
[1832] C. A. Cavos wird zum
Musikdirektor der Kaiserlichen Theater
in St. Petersburg ernannt. Der Beginn
des kaukasischen Exils von A. A.
Aljabjew.

A. J. Warlamow lässt sich in Moskau
nieder.

G. I. Lomakin wurde zum Musikkurator
aller St. Petersburger militärischen
Bildungseinrichtungen ernannt, dann
zum Chorleiter an der juristischen
Fakultät und anderen Instituten.
Der Beginn der musikalischen Tätigkeit
des Pianisten A. A. Gerke in St.
Petersburg.

Beginn der Tätigkeit des italienischen
Komponisten C. E. Soliva als
Kapellmeister der russischen Oper in St.
Petersburg, dann als Lehrer für
Musiktheorie und Gesang an der
Theaterschule (bis 1841).

Zwei Sammlungen mit Romanzen von
A. A. Aljabjew wurden veröffentlicht:
„Musikalisches Album eines nordischen
Sängers“ und „Geschenk an die
Verwandten“.

Veröffentlichung von „Balladen und
Romanzen von W. A. Schukowski,

Изданы «Баллады и романсы В. А. Жуковского, положенные на музыку для форте-пiano А. А. Плещеевым». Издан «Лирический альбом на 1832 год» И. Ласковского и Н. Норова, содержащий вок. и фп. соч. М. И. Глинки, Мих. Ю. Виельгорского, М. Д. Резвого, В. Ф. Одоевского, И. Ф. Ласковского, А. С. Грибоедова и др.

Т. В. Жучковский издал «Лирический альбом на 1832 год», содержащий его песни и романсы.

1833

Окт. 31 Родился А. П. Бородин.
Нояб. 8 Открытие в Петербурге каменного Михайловского театра (архитекторы А. П. Брюллов и К. И. Росси).

[1833] Директором Спб. имп. театров назначен А. М. Геденон (до 1858). Начало антрепризы П. А. Соколова в Казани.

Начало антрепризы Л. Ю. Млотковского в Курске.
При магазине М. И. Бернарда в Петербурге открыта нотная библиотека.
А. А. Герке получил звание придв., пианиста и должность пианиста Спб. имп. театров.

А. Н. Лядов назначен балетным дирижером Спб.: имп. театров.

Издан «Музыкальный альбом на 1833 год» А. Е. Варламова.
Издан «Музыкальный альбом, состоящий из романсов и песен» Н. И. Бахметева.
Издан 2-й вып. «Русских песен» И. А. Рупина.
Вышел в свет первый из трех выпусков сборника «Русские песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Даниилом Катиным» (М., 1833—1834).

vertont für Klavier von A. A. Pleschtschejew“.
Veröffentlichung des „Lyrischen Albums für 1832“. von I. Laskowski und N. Norow herausgegeben und enthält Gesangs- und Klavierwerke von M. I. Glinka, Mich. J. Wielgorski, M. D. Reswoi, W. F. Odojewski, I. F. Laskowski, A. S. Grebojedow und anderen.

T. W. Schutschkowski veröffentlichte ein „Lyrisches Album für 1832“ mit seinen Liedern und Romanzen.

1833

31. Okt. Geburt von A. P. Borodin.
8. November Eröffnung des steinernen Michailowski-Theaters in St. Petersburg (Architekten A. P. Brjullow und K. I. Rossi).

[1833] A. M. Gedeonow wird zum Direktor der Kaiserlichen Theater in St. Petersburg ernannt (bis 1858). Beginn des Unternehmens von P. A. Sokolow in Kasan.

Gründung des Unternehmens von L. J. Mlotkowski in Kursk.
Eröffnung einer Musikbibliothek im Geschäft von M. I. Bernard in St. Petersburg.
A. A. Gerke erhält den Titel eines Hofpianisten und den Posten eines Pianisten der Kaiserlichen Theater in St. Petersburg.

A. N. Ljadow wird zum Ballettkapellmeister der St. Petersburger Kaiserlichen Theater ernannt.

Veröffentlichung des „Musikalischen Albums für 1833“. A. J. Warlamow.
Veröffentlichung des „Musikalischen Albums, bestehend aus Romanzen und Liedern“ von N. I. Bachmetjew.
Veröffentlichung der 2. Ausgabe der „Russischen Lieder“ von I. A. Rupin.
Die erste von drei Ausgaben der Sammlung „Russische Lieder, gesammelt und herausgegeben für Gesang und Klavier von Daniil Katin“ (M., 1833-1834) wird veröffentlicht.

1834

Янв. К. Геништа назначен руководителем муз. классов Моск. воспитательного дома.
[1834] А. Е. Варламов назначен «композитором музыки» при оркестре Моск. имп. театра (до 1843).

Начало деятельности в Петербурге чеш. муз. теоретика, композитора и педагога И. К. Гунке; служил скрипачом, органистом, позднее — начальником Нотной конторы имп. театров (до 1883).

Изданы сборник романсов и песен А. А. Алябьева «Кавказский певец» и «Голоса украинских песен» М. А. Максимовича и Алябьева.

А. Е. Варламов начал издание ежемесячного журнала «Эолова арфа» (до 1835).
Издана брошюра Ф. П. Львова «О пении в России».
Издан «Музыкальный альбом» романсов и песен Н. П. Девитте.

Издан альбом романсов Ф. М. Толстого «Неделя свободы».

1835

Янв. 6 Родился Ц. А. Кюи.
Июнь 2 Родился Н. Г. Рубинштейн.
[1835] Открытие муз. изд-ва Л. К. Снегирева в Петербурге.
А. Ф. Львов организовал в Петербурге струнный квартет (до 1855).

Л. В. Маурер возглавил оркестр франц. театра в Петербурге.

Прекратил свое существование театр Каменского в Орле.
Приезд в Россию и начало муз. деятельности в Петербурге нем. виолончелиста, композитора и дирижера К. Б. Шуберта.

1834

Jan. K. Genischta wurde zum Leiter des Musikunterrichts am Moskauer Erziehungsheim ernannt.
[1834] wurde A. J. Warlamow zum „Komponisten der Musik“ im Orchester des Moskauer Zarentheaters ernannt (bis 1843).

Der tschechische Musiktheoretiker, Komponist und Pädagoge I. K. Hunke begann seine Tätigkeit in St. Petersburg; er diente als Geiger, Organist und später als Leiter des Notenbüros der Kaiserlichen Theater (bis 1883).

A. A. Aljabjews Sammlung von Romanzen und Liedern „Der kaukasische Sänger“ und „Stimmen der ukrainischen Lieder“ von M. A. Maximowitsch und Aljabjew werden veröffentlicht.

A. J. Warlamow begann mit der Herausgabe der Monatszeitschrift „Äolsharfe“ (bis 1835).
F. P. Lwows Broschüre „Über das Singen in Russland“ wird veröffentlicht.
Veröffentlichung des „Musikalischen Albums“ mit Romanzen und Liedern von N. P. Devitte.
Ein Album mit Romanzen von F. M. Tolstoi „Woche der Freiheit“ wird veröffentlicht.

1835

6. Jan. Geboren: C. A. Cui.
2. Juni N. G. Rubinstein wird geboren.
[1835] Eröffnung des Musikverlages L. K. Snegirjow in St. Petersburg.
A. F. Lwow organisiert ein Streichquartett in St. Petersburg (bis 1855).

L. W. Maurer leitete das Orchester des französischen Theaters in St. Petersburg.

Das Kamenski-Theater in Orel hörte auf zu existieren.
Der deutsche Cellist, Komponist und Dirigent C. B. Schubert kommt nach Russland und beginnt seine musikalische Tätigkeit in St. Petersburg.

М. Д. Резвой назначен гл. редактором муз. отдела «Энциклопедического лексикона» А. Плюшара.

А. Е. Варламов издал «Музыкальный альбом на 1835 год», содержащий его романсы и песни.

1836

Нояб. 27 Открытие в Петербурге Большого театра, перестроенного архитектором А. К. Давосом.

Дек. 21 Родился М. А. Балакирев. [1836] Начало выступлений труппы Л. Ю. Млотковского в Харькове. Изданы «Начальные сведения в практической музыке» Ф. Дробиша.

1837

Янв. 1 М. И. Глинка назначен капельмейстером Придворной певческой капеллы.

Янв. 11 В Москве умер Дж. Фильд. Нояб. 7 В Киеве умер балетмейстер Ш. Дидло.

[1837] А. Ф. Львов назначен директором Придворной певческой капеллы (до 1861).

Выступления труппы Л. Ю. Млотковского в Киеве (до 1838). К. Шуберт назначен руководителем муз. занятий в Спб. университете.

Издан «Музыкальный альбом для семиструнной, гитары» М. Т. Высоцкого, в 2-х частях.

1838

Май 22 Открытие концертного зала в Павловске (архитектор А. Штакеншнейдер).

[1838] Открытие в Петербурге муз. изд-ва П. И. Гурскалина.

Нем. дирижер и композитор К. Ф. Альбрехт, поселившийся в Петербурге, назначен дирижером нем. оперной труппы, а затем и оркестра Александрийского театра.

M. D. Reswoi wird zum Chefredakteur der Musikabteilung des „Enzyklopädischen Lexikons“ von A. Pluchart ernannt.

A. J. Warlamow veröffentlicht das „Musikalische Album für 1835“, das seine Romanzen und Lieder enthält.

1836

27. Nov. Eröffnung des Bolschoi-Theaters in St. Petersburg, das vom Architekten A. K. Davos umgebaut wurde.

21. Dez. M. A. Balakirew wird geboren. [1836] Beginn der Aufführungen der Truppe von L. J. Mlotkowski in Charkow. F. Drobisch veröffentlicht „Erste Informationen zur praktischen Musik“.

1837

1. Jan. M. I. Glinka wird zum Kapellmeister der Hofsängerkapelle ernannt.

11. Jan. In Moskau stirbt J. Field.

7. Nov. In Kiew stirbt der Ballettmeister Ch. Didlot.

[1837] A. F. Lwow wird zum Direktor der Hofsängerkapelle ernannt (bis 1861).

Auftritte der Truppe von L. J. Mlotkowski in Kiew (bis 1838).

K. Schubert wird zum Leiter der Musikklassen an der Universität von St. Petersburg ernannt.

Veröffentlichung des „Musikalischen Albums für siebensaitige Gitarre“ von M. T. Wyssozki, in 2 Teilen.

1838

22. Mai Eröffnung eines Konzertsaaes in Pawlowsk (Architekt A. Stackenschneider).

[1838] Eröffnung des Musikverlages P. I. Gurskalin in St. Petersburg.

Der deutsche Dirigent und Komponist K. F. Albrecht, der sich in St. Petersburg niederlässt, wird zum Dirigenten der deutschen Operntruppe und später des Orchesters des Alexandrinski-Theaters ernannt.

Начало педагогической деятельности в Петербурге нем. пианиста и композитора А. Л. Гензельта.
Н. Я. Афанасьев принят скрипачом в оркестр Спб. Большого театра.

1839

Янв. 7 Утвержден проект А. Ф. Львова об учреждении инструментального класса в Придворной певческой капелле.
Март 9 Родился М. П. Мусоргский.

Май 10 А. П. Глушковский уволен со службы. На должность ст. режиссера моск. балетной труппы назначен К. Ф. Богданов.

Авг. 12 Родился Э. Ф. Направник.

Нояб. 27 Родился Н. Д. Кашкин.

Осень Начало выступлений труппы Л. Ю. Млотковского в Воронеже.

[1839] Барон Ф. А. Раль назначен капельмейстером оркестра Спб. театров.

Приезд в Петербург франц. композитора А. Ш. Адана (до 1840).

М. И. Глинка издал «Собрание музыкальных пьес» в 5 тетрадях, содержащее вок. и фп. соч. Алябьева, Верстовского, Глинки, Даргомыжского, Ласковского, Геништы, Одоевского и др.

Изданы «Застольные русские песни» и «Три малороссийские песни» А. А. Алябьева.

И. А. Рупин издал альбом «Букет», содержащий его вок. и фп. соч.

1840

Апр. 25 Родился П. И. Чайковский.

Апр. 28 Умер К. А. Кавос.

Нояб. В Петербурге организовано хоровое общество Liedertafel, устраивавшее концерты в лютеранской Петропавловской церкви.

Beginn der pädagogischen Tätigkeit des deutschen Pianisten und Komponisten A. L. Henselt in St. Petersburg.
N. J. Afanassjew wird als Geiger in das Orchester des St. Petersburger Bolschoi-Theaters aufgenommen.

1839

7. Jan. Genehmigt wird das Projekt A. F. Lwows über die Einrichtung einer Instrumentalklasse in der Hofsängerkapelle.

9. März M. P. Mussorgski wird geboren.

10. Mai A. P. Gluschkowski wird aus dem Dienst entlassen. K. F. Bogdanow wird zum leitenden Direktor der Moskauer Balletttruppe ernannt.

12. Aug. E. F. Naprawnik wird geboren.

27. November N. D. Kaschkin wird geboren.

Herbst Beginn der Aufführungen der Truppe von L. J. Mlotkowski in Woronesch.

[1839] Baron F. A. Ral wird zum Kapellmeister des Orchesters der St. Petersburger Theater ernannt.
Ankunft des französischen Komponisten A. Ch. Adam in St. Petersburg (bis 1840).

M. I. Glinka veröffentlicht eine „Sammlung musikalischer Stücke“ in 5 Heften, die Gesangs- und Klavierwerke von Aljabjew, Werstowski, Glinka, Dargomyschski, Laskowski, Genischta, Odojewski und anderen enthält.

Aljabjews „Russische Tafellieder“ und „Drei kleine russische Lieder“ wurden veröffentlicht.

I. A. Rupin veröffentlichte das Album „Bouquet“ mit seinen Gesangs- und Klavierkompositionen.

1840

25. Apr. Tschaikowski wird geboren.

28. Apr. Stirbt C. A. Cavo.

Nov. In St. Petersburg wird ein Gesangsverein Liedertafel gegründet, der Konzerte in der lutherischen Peter- und-Paul-Kirche veranstaltet.

[1840] К. Ф. Альбрехт назначен капельмейстером рус. оперы в Петербурге (до 1850).
Начало концертного турне А. Г. Рубинштейна по крупнейшим городам Западной Европы (до 1843).
Изданы отдельные романсы из цикла М. И. Глинки «Прощание с Петербургом».
Издана «Полная школа пения» А. Е. Варламова.
Издан сборник Н. А. Маркевича «Народные украинские напевы».

К. Ф. Гольц начал издавать в Петербурге ежемесячный муз. журнал «Нувеллист» (выходил свыше 70 лет).

М. И. Бернад начал издание педагогической серии фп. репертуара: «Новейший фортепианист», «Репертуар молодых пианистов», «Детский репертуар».

1841

Дек. В Москве умер Д. Н. Кашин.
[1841] Композитор, дирижер и скрипач И. И. Иоганнис назначен капельмейстером Большого театра в Москве.
Я. Д. Беккером основана в Петербурге крупнейшая рус. фортепианная фирма.
Переезд А. Д. Улыбышева в Нижний Новгород и начало деятельности его муз. кружка.

1842

Апр. 16 Первые гастроли Ф. Листа в России (до 28 мая).
[1842] Упразднение Моск. дирекции имп. театров; моск. театры перешли в ведение единой дирекции, которую возглавил А. М. Гедеонов (до 1858).

Инспектор Спб. университета А. Фитцум фон Экштедт организовал постоянные публичные концерты, в которых солистами и оркестрантами выступали студенты университета (до

[1840] К. F. Albrecht wird zum Kapellmeister der Russischen Oper in St. Petersburg ernannt (bis 1850).
Beginn der Konzerttournee von A. G. Rubinstein durch die größten Städte Westeuropas (bis 1843).
Einzelne Romanzen aus dem Zyklus „Abschied von St. Petersburg“ von M. I. Glinka werden veröffentlicht.
Veröffentlicht „Vollständige Schule des Gesangs“ von A. J. Warlamow.
Eine Sammlung von N. A. Markewitschs „Ukrainischen Volksmelodien“ wurde veröffentlicht.

K. F. Goltz beginnt in St. Petersburg mit der Herausgabe der monatlichen Musikzeitschrift „Nouvellist“ (die seit über 70 Jahren erscheint).

M. I. Bernard beginnt mit der Herausgabe einer pädagogischen Reihe mit Klavierrepertoire: „Der neueste Klavierspieler“, „Repertoire für junge Pianisten“, „Kinderrepertoire“.

1841

Dez. D. N. Kaschin stirbt in Moskau.
[1841] Der Komponist, Dirigent und Geiger I. I. Johannis wird zum Kapellmeister des Bolschoi-Theaters in Moskau ernannt.
J. D. Becker gründet in St. Petersburg die größte russische Klavierfirma.

Umzug von A. D. Ulybyschew nach Nischni Nowgorod und Beginn der Aktivitäten seines Musikkreises.

1842

16. Apr. F. Liszts erste Tournee in Russland (bis 28. Mai).
[1842] Abschaffung der Moskauer Direktion der Kaiserlichen Theater; die Moskauer Theater werden einer einzigen Direktion unter der Leitung von A. M. Gedeonow übertragen (bis 1858).
Der Inspektor der St. Petersburger Universität A. Vitzthum von Eckstädt organisierte ständige öffentliche Konzerte, bei denen Solisten und Orchestermitglieder Universitätsstudenten waren (bis in die

1850-х). Дирижером и одним из руководителей стал К. Б. Шуберт. К. Б. Шуберт избран директором Спб. Филармонического общества (до конца жизни — 1863).

Приезд польского композитора С. Монюшко в Петербург и безуспешная попытка получить место придв, композитора.

Кн. Ю. Н. Голицын организовал из крепостных хорovou капеллу, выступавшую во многих городах России (до 1857).

В Одессе основано Филармоническое общество (систематическая деятельность его развернулась в 1854—1863).

В Вильнюсе основан городской театр.

В Казани сгорело здание городского театра.

Издание муз. журнала «Нувеллист» перешло к М. И. Бернаруду.

1843

Май — июнь Второй приезд Ф. Листа в Россию.

Лето В Петербурге снесено здание деревянного Каменноостровского театра.

Нояб. 5 Начало антрепризы П. А. Соколова в Екатеринбурге (до 1857).

Осень Выступление труппы П. А. Соколова в Перми.

[1843] В Петербурге открылась новая итал. антреприза; в составе труппы П. Виардо-Гарсиа, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурины и др.

Г. Ромберг назначен первым капельмейстером, а И. А. Рупин — хормейстером итал. оперы в Петербурге.

П. М. Воротников назначен хормейстером Придворной певческой капеллы (до 1848).

В Киевском театре выступала труппа мадридской оперы.

1850er Jahre). Der Dirigent und einer der Leiter war K. B. Schubert.

K. B. Schubert wurde zum Direktor der St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft gewählt (bis in die 1850er Jahre). Philharmonische Gesellschaft (bis zum Ende seines Lebens - 1863).

Ankunft des polnischen Komponisten S. Moniuszko in St. Petersburg und erfolgloser Versuch, eine Stelle als Hofkomponist zu bekommen.

Fürst J. N. Golizyn organisiert aus Leibeigenen eine Chorkapelle, die in vielen Städten Russlands auftritt (bis 1857).

In Odessa wurde die Philharmonische Gesellschaft gegründet (ihre systematische Tätigkeit begann in den Jahren 1854-1863).

In Wilnius wurde ein Stadttheater gegründet.

In Kasan brannte das Gebäude des Stadttheaters ab.

Die Herausgabe der Musikzeitschrift „Nouvellist“ wird von M. I. Bernard übernommen.

1843

Mai-Juni Liszts zweiter Besuch in Russland.

Sommer In St. Petersburg wird das Gebäude des hölzernen Kamenny Ostrow-Theaters abgerissen.

5. November Der Beginn des Unternehmens von P. A. Sokolow in Jekaterinburg (bis 1857).

Herbst Aufführung der Truppe von P. A. Sokolow in Perm.

[1843] In St. Petersburg wird ein neues italienisches Unternehmen eröffnet; zur Truppe gehören P. Viardot-Garcia, G. B. Rubini, A. Tamburini und andere.

G. Romberg wird zum ersten Kapellmeister ernannt, und I. A. Rupin wird zum Chorleiter der italienischen Oper in St. Petersburg ernannt.

P. M. Worotnikow wurde zum Chorleiter der Hofsängerkapelle ernannt (bis 1848).

Ein Ensemble der Madrider Oper tritt im Kiewer Theater auf.

В Петербурге поселился польский композитор, скрипач, дирижер, пианист и органист В. М. Кажинский.

А. А. Алябьев получил разрешение жить в Москве.
Написана и издана книга А. Д. Улыбышева «Новая биография Моцарта» (на франц. яз. в 3-х томах).

1844

Март 6 Родился Н. А. Римский-Корсаков.
Весна Гастроли К. Вик и Р. Шумана в России.
Июль 11 Открытие в Петербурге нового Каменноостровского театра, с каменным фундаментом (архитектор А. К. Кавос).
Сент. 23 Отъезд А. С. Даргомыжского в первое заграничное путешествие.

[1844] Поездка М. И. Глинки во Францию и Испанию.
Вторая поездка А. Г. Рубинштейна за границу.
Умер Л. С. Гурилев.
В Петербурге открылось муз. изд-во В. Д. Деноткина.
М. И. Бернад начал печатать литературные прибавления к нотному журналу «Нувеллист».
Изданы 5 тетрадей фп. транскрипций крупных органных сочинений И. С. Баха, сделанных И. К. Черлицким (Спб., 1844—1845).

1845

Янв. 16 Отдано высочайшее повеление закрыть инструментальный класс при Придворной певческой капелле, «по неимению свободных сумм на содержание его».
Апр. 1 Возвращение А. С. Даргомыжского на родину.
Май 13 Родился Г. А. Ларош.
Нояб. 14 Открытие в Одессе Нового театра, основанного кн. П. И.

Der polnische Komponist, Violinist, Dirigent, Pianist und Organist W. M. Kaschinski lässt sich in St. Petersburg nieder.

A. A. Aljabjew erhielt die Erlaubnis, in Moskau zu leben.
A. D. Ulybyschews Buch „Eine neue Biographie Mozarts“ (auf Französisch in 3 Bänden) wird geschrieben und veröffentlicht.

1844

6. März N. A. Rimski-Korsakow wird geboren.
Frühjahr C. Wieck und R. Schumann auf Tournee in Russland.
11. Juli Eröffnung des neuen Kamenny Ostrow-Theaters in St. Petersburg mit einem Grundstein (Architekt A. C. Cavos).
23. Sep. Abreise von A. S. Dargomyschski zu seiner ersten Auslandsreise.
[1844] Reise M. I. Glinkas nach Frankreich und Spanien.
A. G. Rubinsteins zweite Auslandsreise.

Stirbt L. S. Guriljow.
Der Musikverlag von W. D. Denotkin wird in St. Petersburg eröffnet.
M. I. Bernard beginnt mit dem Druck von literarischen Beiträgen für die Musikzeitschrift „Nouvellist“.
Fünf Hefte mit Violintranskriptionen der wichtigsten Orgelwerke von J. S. Bach, die von I. K. Tschelizki angefertigt wurden, erscheinen (St. Petersburg, 1844-1845).

1845

16. Jan. Oberster Befehl zur Schließung des Instrumentalunterrichts in der Hofsängerkapelle „wegen fehlender Mittel für deren Unterhalt“.
1. Apr. Rückkehr von A. S. Dargomyschski in sein Heimatland.
13. Mai Geburt von H. A. Laroche.
14. Nov. Eröffnung des Neuen Theaters in Odessa, das von Fürst P. I. Gagarin

Гагариным и названного впоследствии Малым.
[1845] В Киевском театре выступала польская труппа.
Попытка К. Майера и М. И. Бернарда учредить в Петербурга консерваторию.
В. М. Кажинский назначен капельмейстером оркестра Спб. Александрийского театра.
А. Е. Варламов переселился в Петербург.
И. К. Черлицкий назначен преподавателем музыки в Спб. Воспитательном обществе благородных девиц (до 1853).
Белг. скрипач и композитор А. Вьетан получил звание придв. солиста и организовал в Петербурге струнный квартет.
Австр. пианист и композитор Т. Делер поселился в России.

Приезд в Петербург и начало муз. деятельности нем. пианиста, дирижера и муз. критика Б. Дамке (до 1855).

1846
Сент. 20 Открытие в Перми первого публичного театра.
[1846] М. И. Бернард начал издавать прибавление к журналу «Нувеллист», содержащее педагогический репертуар — «Маленький альбом юного пианиста».
Франц. флейтист и композитор Ж. Гийу начал издавать журнал «Русский артист» (до 1847).

1847
Окт. 29 Открытие в Екатеринбурге городского театра (архитектор Турский).
Нояб. Братьями Виельгорскими и А. Герке в Петербурге учреждено Симфоническое общество.

gegründet wurde und später Kleines Theater hieß.
[1845] Im Kiewer Theater tritt eine polnische Truppe auf.
Versuch von K. Mayer und M. I. Bernard, in St. Petersburg ein Konservatorium zu gründen.
W. M. Kaschinskij wird zum Kapellmeister des Orchesters des St. Petersburger. Alexandrinski-Theaters.
A. J. Warlamow zog nach St. Petersburg.
I. K. Tschelizki wird zum Musiklehrer in St. Petersburg ernannt.
Bildungsgesellschaft für adlige Mädchen (bis 1853).
Der belgische Geiger und Komponist A. Vieuxtemps erhält den Titel eines Hofsolisten und organisiert ein Streichquartett in St. Petersburg.
Der österreichische Pianist und Komponist T. Döhler ließ sich in Russland nieder.
Der deutsche Pianist, Dirigent und Musikkritiker B. Dahmke (bis 1855) kam in St. Petersburg an und begann seine musikalische Tätigkeit.

1846
20. Sept. Eröffnung des ersten öffentlichen Theaters in Perm.
[1846] M. I. Bernard beginnt mit der Herausgabe einer Beilage der Zeitschrift „Nouvellist“ mit pädagogischem Repertoire – „Kleines Album des jungen Pianisten“.
Der französische Flötist und Komponist J. Guilloux beginnt mit der Herausgabe der Zeitschrift „Russische Künstler“ (bis 1847).

1847
29. Okt. Eröffnung des Stadttheaters in Jekaterinburg (Architekt Turskij).
Nov. Die Gebrüder Wielgorski und A. Gerke gründen die Symphoniegesellschaft in St. Petersburg.

[1847] Нижегородский театр перешел в казенное ведение; управляющим назначен Ф. К. Смольков.

В Киевском театре выступала итал. труппа.

Приезд в Россию и начало службы а Петербурге франц. танцовщика М. Петипа.

Возвращение М. И. Глинки в Россию.

Третий приезд Ф. Листа в Россию; концерты в Киеве, Одессе, Елизаветграде.

Приезд Г. Берлиоза в Россию.

Вышел из печати «Сборник детских песен бабушки Ирины, изданный князем В. Ф. Одоевским».

1848

Март 30 Умер И. О. Соколов — певец, гитарист, композитор, собиратель нар. песен, руководитель моск. цыганского хора.

Окт. 15 Умер А. Е. Варламов.

[1848] Моск. цыганский хор возглавил гитарист, певец и композитор И. В. Васильев.

А. Н. Верстовский назначен управляющим конторой Моск. имп. театров.

Г. Я. Ломакин назначен преподавателем пения Придворной певческой капеллы (до 1859).

Скрипач и композитор Л. Гольд открыл в Одессе первое частное муз. учебное заведение — Скрипичные курсы.

В Киеве основано Симфоническое общество любителей музыки и пения, устраивавшее еженедельные муз. вечера.

Начало регулярных концертов в Саратове, организованных композитором и скрипачом Н. И. Бахметевым (до 1851).

М. И. Бернад издал сборник «Песни русского народа», содержащий 135 песен с фп. сопровождением в собственной обработке.

[1847] Das Theater von Nischni Nowgorod wird vom Staat übernommen; F. K. Smolkow wird zum Direktor ernannt.

Im Kiewer Theater tritt eine italienische Truppe auf.

Ankunft in Russland und Dienstantritt des französischen Tänzers M. Petipa in St. Petersburg.

Die Rückkehr von M. I. Glinka nach Russland.

Der dritte Besuch von F. Liszt in Russland; Konzerte in Kiew, Odessa und Jelisawetgrad.

Ankunft von G. Berlioz in Russland.

Vergriffene „Sammlung von Kinderliedern von Großvater Irinej, herausgegeben von Fürst W. F. Odojewski“.

1848

30. März I. O. Sokolow - Sänger, Gitarrist, Komponist, Sammler von Volksliedern, Leiter des Moskauer Zigeunerchors - stirbt.

Okt. 15 Stirbt A. J. Warlamow.

[1848] Moskauer Zigeunerchor unter der Leitung des Gitarristen, Sängers und Komponisten I. W. Wasiljew.

A. N. Werstowski wird zum Leiter des Büros des Moskauer Zarentheaters ernannt.

G. I. Lomakin wird zum Gesangslehrer an der Hofkapelle ernannt (bis 1859).

Der Geiger und Komponist L. Gold eröffnete in Odessa die erste private musikalische Bildungseinrichtung - Geigenkurse.

In Kiew wurde die Symphonische Gesellschaft der Musik- und Gesangsliebhaber gegründet, die wöchentliche Musikabende organisierte.

Beginn regelmäßiger Konzerte in Saratow, organisiert vom Komponisten und Geiger N. I. Bachmetew (bis 1851).

M. I. Bernard veröffentlicht die Sammlung „Lieder des russischen Volkes“, die 135 Lieder mit

Ок. 1848 Умер А. Д. Жилин.

1849

Издай «Музыкальный альбом с карикатурами» А. С. Даргомыжского и Н. А. Степанова, содержащий соч. Алябьева, Варламова, Глинки, Даргомыжского, Одоевского и др.

1850

Март Умер И. А. Рупин.
Дек. 3 Умер А. О. Сихра.
[1850] В Петербурге А. Ф. Львовым основано Концертное общество. Дирижировали концертами Л. В. Маурер и А. Ф. Львов.
К. Н. Лядов назначен дирижером рус. оперы в Петербурге.

И. И. Иоганнис стал, руководителем студенческого оркестра Моск. университета.
К. Ф. Альбрехт назначен преподавателем музыки и пения в Николаевском сиротском институте в Гатчине.
Спб. итал. труппа предприняла гастрольное путешествие по губернским городам России.
Приезд в Россию франц. композитора Ч. Пуньи, оставшегося здесь до конца жизни (1870).
Издано пособие «Несколько слов о правилах», необходимых для сочинения гармонического пения» А. Ф. Львова.

Ок. 1850 В Рязани умер А. П. Есаулов.

Klavierbegleitung in eigenen Arrangements enthält.
Okt. 1848 Stirbt A. D. Schilin.

1849

Veröffentlichung des „Musikalischen Albums mit Karikaturen“ von A. S. Dargomyschski und N. A. Stepanow, mit Kompositionen von Aljabjew, Warlamow, Glinka, Dargomyschski, Odojewski u.a.

1850

März Gestorben I. A. Rupin.
Dez. 3 Stirbt A. O. Sichra.
[1850] In St. Petersburg gründet A. F. Lwow die Konzertgesellschaft. Dirigiert Konzerte L. W. Maurer und A. F. Lwow.
K. N. Ljadow wurde zum Dirigenten der russischen Oper in St. Petersburg ernannt.

I. I. Johannis wird Leiter des Studentenorchesters der Moskauer Universität.
K. F. Albrecht wurde zum Lehrer für Musik und Gesang am Nikolaus-Waisen-Institut in Gatschina ernannt.

Die italienische Truppe aus St. Petersburg unternimmt eine Tournee durch russische Provinzstädte.
Ankunft des französischen Komponisten C. Pugni in Russland, der bis zum Ende seines Lebens (1870) hier blieb.
Veröffentlichung des Handbuchs „Ein paar Worte über die Regeln“, die für die Komposition des harmonischen Gesangs notwendig sind, von A. F. Lwow.
Ok. 1850 starb A. P. Jesaulow in Rjasan.

Музыкальный театр

Musiktheater

1826

Авг. 26	Спб. Б. т-р	<i>Возвращение князя Пожарского в свое предместье</i> , дивертисмент. Пост. Ш. Дидло и О. Пуаро, муз. К. А. Кавоса.
Окт. 20	М.	<i>Три пояса, или Русская Сандрильона</i> , балет по мотивам сказки В. А. Жуковского. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца.
Нояб. 1	Спб.	<i>Утро и вечер, или Ветер переменился</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. Р. М. Зотова, муз. А. А. Алябьева.
Дек. 16	М.	<i>Притчи, или Эзон у Ксанфа</i> , водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского, муз. А. Н. Верстовского и др.
Дек. 30	Спб.	<i>Снег</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба.
Дек. 31	М.	<i>Вечер под Новый год</i> , водевиль. Текст А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского и др.
[1826]	М. Б. т-р	<i>Полифем, или Торжество Галагеи</i> , балет. Муз. Ф. Е. Шольца.

1827

Янв. 20	М. Б. т-р	<i>Певцы во стане русских воинов</i> , лирич. сцены с хорами. Текст В. А. Жуковского, муз. А. Н. Верстовского.
Янв. 27	М.	<i>Две записки, или Без вины виноват</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского.

Янв. 27	М.	<i>Урок чародея, или Сатана со всем прибором</i> , балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. К. А. Кавоса, П. Ф. Турика и Д. А. Шелихова.
Февр. 4	М.	<i>Странствующие лекари, или Искусство оживлять мертвых</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского. <i>Школа супругов</i> , комедия А. Мерфи. Переделка с англ. Ф. Ф. Кокошкина, муз. А. Н. Верстовского.
Апр. 22	М.	<i>Буря</i> , волшебнo-романтич. зрелище с муз. прологом «Кораблекрушение». Текст А. А. Шаховского (по В. Шекспиру), муз. А. А. Алябьева и К. А. Кавоса.
Май 20	М. Б. т-р	<i>Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты</i> , комич. балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. А. А. Алябьева.
Май 27	Спб.	<i>Две записки, или Без вины виноват</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского.
Июнь 9	М.	<i>Фальстаф</i> , комедия с пением и танцами. Текст А. А. Шаховского (по В. Шекспиру), муз. К. А. Кавоса (?).
Июль 1	Спб. Кам.-остр. т-р (открытие)	<i>Сельский праздник</i> , дивертисмент. Пост. О. Пуаро и Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса, аранжир. П. Ф. Турика и Д. А. Шелихова.
Июль 24	Спб.	<i>Чудесный мажик, или Покойники в лицах</i> , комич. опера. Муз. К. Курпильского, текст пер. с польского.
Сент. 12	Спб.	<i>Обезьяна-воровка, или Жертва злобы и ослепления</i> , опера-буффа-водевиль (пародия). Муз. из оперы Дж. Россини «Сорока-воровка», текст пер. с франц. Р. М. Зотовым.
Окт. 2	М. т-р кн. Голицына	<i>Репетиция на станции, или Доброму служить сердце лежит</i> , водевиль. Текст М. Н. Загоскина, муз. А. Н. Верстовского.
Окт. 2	М.	<i>Кавказский пленник, или Темь невесты</i> , балет по поэме А. С. Пушкина. Пост. А. П. Глушковского, муз. К. А. Кавоса.
Окт. 3	Спб.	<i>Мирослава, царица волшебниц, или Костер смерти</i> , героич. волшебная опера. Муз. К. А. Кавоса, Ф. Антонолини и Д. А. Шелихова, балеты Ш. Дидло.
Окт. 6	М.	<i>Моя жена выходит замуж</i> , водевиль. Пер. с франц. Н. И. Малышева, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского.
Окт. 13	Спб.	<i>Три десятки, или Новое двухдневное приключение</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского.
Окт. 24	Спб.	<i>Жоко, Бразильская обезьяна</i> , мелодрама. Пер. с франц. Р. М. Зотова, муз. Д. Эльстера.
Нояб. 10	М.	<i>Снег</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба.
Нояб. 21	Спб.	<i>Моя жена выходит замуж</i> , водевиль. Текст пер. с франц. Н. И. Малышевым, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского.
Нояб. 25	М.	<i>Молодая мать, или Жених в 18 лет</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского, муз. А. А. Алябьева.
Нояб. 25	М.	<i>Нераздельные, или Новое средство платить долги</i> , водевиль. Переделка с франц. Н. Шестакова и

Нояб. 25	М.	Н. Александрова, муз. А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца. <i>Выкуп барда, или Сила песнопения</i> , драм. кантата. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. А. Дмитриева (по поэме Ш. И. Мильвуа).
Дек. 1	М.	<i>Гезиод и Омир соперники, или Греческие игры</i> , интермедия-дивертисмент. Муз. А. Н. Верстовского, текст К. Н. Батюшкова.
Дек. 4	М.	<i>Жоко, Бразильская обезьяна</i> , мелодрама. Пер. с франц. Р. М. Зотова, муз. Д. Эльстера.
Дек. 15	М.	<i>Встарь и ныне (Jadis et aujourd'hui)</i> , опера. Муз. Р. Крейцера, текст Ш. О. Севрена. Переделка с франц.
Дек. 19	Спб.	<i>Пастушка, старушка, волшебница, или Что нравится женщинам</i> , волшебная опера-водевиль. Пер. с франц. А. И. Писарева, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского.
Дек. 21	М.	<i>Лучший день в жизни, или Урок богатым женихам</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. Н. И. Малышева, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца.
Дек. ?	Спб.	<i>Молодая мать и любовник в 48 лет, или Домашний спектакль</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского, муз. А. А. Алябьева.
[1827]	М.	<i>Роковой день, или Продолжение Волшебного стрелка</i> , балет. Пост. Ф. Бернаделля, муз. К. М. Вебера и Дж. Россини в обработке Ф. Е. Шольца.
	М.	<i>Праздник в Подмосковье</i> , дивертисмент. Муз. Н. Е. Кубишты.
1828		
Янв. 9	М.	<i>Семела, или Мицение Юноны</i> , мифологич. представление. Переделка с нем. А. А. Жандра (по Ф. Шиллеру), муз. К. А. Кавоса, Ф. Антоноллини и А. Н. Верстовского (?).
Янв. 20	М.	<i>Пять лет в два часа, или Как дороги утки</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского.
Янв. 20	М.	<i>Тридцать лет, или Жизнь игрока</i> , драма. Пер. с франц. Ф. Ф. Кокошкина, муз. А. Н. Верстовского.
Янв. 27	М.	<i>Средство выдавать дочерей замуж</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского.
Янв. 27	М.	<i>Пятнадцать лет в Париже, или Не все друзья одинаковы</i> , драм. представление. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского.
Май 3	Спб.	<i>Тридцать лет, или Жизнь игрока</i> , драма. Пер. с франц. Р. М. Зотова, муз. А. Н. Верстовского.
Май 24	М. Б. т-р	<i>Пан Твардовский</i> , романтич. волшебная опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина.
Май 25	Спб.	<i>Радость молдаван, или Победа</i> , театр. представление. Муз. К. А. Кавоса и Эйзериха, балеты Ш. Дядло и О. Пуаро.
Май 29	М.	<i>Прециоза</i> , драма П. А. Вольфа. Пер. с нем. А. В. Иванова, муз. К. М. Вебера.
Июнь 13	Спб.	<i>Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева.

		рева, муз. А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и Ф. Е. Шольца.
Сент. 17	Спб.	<i>Пятнадцать лет в Париже, или Не все друзья одинаковы</i> , драм. представление. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского.
Окт. 4	М.	<i>Альцеста, или Сошествие Геркулеса в ад</i> , балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Антониони.
Окт. 24	Спб.	<i>Дидона, или Истравление Карфагена</i> , трагич. балет. Пост. Ш. Дядло и О. Пуаро, муз. В. Мартини и К. А. Кавоса.
[1828]	М.	<i>Жених на диете</i> , опера. Муз. аранжир. Ф. Е. Шольцем, текст пер. с франц. Шаповским.
	Спб.	<i>Тамерлан</i> , опера. Муз. А. Сапиевы, текст А. И. Шеллера.
	М.	<i>Утро после бала</i> , водевиль. Текст А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского.
	М.	<i>Арлекин в тисках, но счастлив и женат</i> , волшебный дивертисмент. Пост. Ф. Вернадели, муз. Н. Е. Кубишты.
	Спб.	<i>Алонзо, или Равнинный любовник</i> , опера. Муз. Л. В. Маурера.
1829		
Янв. 4	М.	<i>Волшебная лампадка, или Кашмирские пироженники</i> , волшебнo-комич. опера-водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского и А. А. Жандра (по Э. Скрибу), муз. А. Пиччини.
Янв. 11	Спб.	<i>Девушка-разбойник</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. Н. П. Мундта, муз. Т. В. Жучковского.
Янв. 17	М.	<i>Обезьяна-воровка, или Жертва злобы и ослепления</i> , опера-буффа-водевиль (пародия). Муз. из оперы Дж. Россини «Сорока-воровка», текст пер. с франц. Р. М. Зотовым.
Янв. 19	Спб., итал. тр.	<i>Pietro l'Eremita</i> (Петр-Пустынный), опера. Муз. Дж. Россини (из оперы «Моисей»).
Янв. 28	Спб. Б, т-р	<i>Пан Твардовский</i> , романтич. волшебная опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина.
Янв. 31	М.	<i>Невинный в вине, или Судейский приговор</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. Н. Изуара.
Февр. 14	М.	<i>День падения Миссолонги</i> , героич. мелодрама. Переделка с франц. Ф. Ф. Кокошкина, муз. А. Н. Верстовского.
Февр. 18	Спб.	<i>Свадьба Фигаро</i> , комедия Бомарше. Пер. с франц. Д. Н. Бархова, муз. А. Н. Верстовского.
Апр. 29	Спб.	<i>Женщина-лунатик, или Прибытие нового помещика</i> , балет. Пост. Ш. Дядло и О. Пуаро, муз. Ф. Герольда.
Май 17	Спб.	<i>Нераздельные, или Новое средство платить долги</i> , водевиль. Переделка с франц. Н. Шестакова и Н. А. Александрова, муз. А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца.
Июнь 5	Спб.	<i>Пять лет в два часа, или Как дороги утки</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского.
Июнь 17	Спб. Кам.-остр.	<i>L'Italiana in Algeri</i> (Итальянка в Алжире), опера. Муз. Дж. Россини, текст А. Анелли.
Июнь 21	М.	<i>Дипломат</i> , водевиль. Пер. с франц. Н. Ф. Пав-

		лова и С. П. Шевырева, муз. аранжир. А. Н. Верстовского.
Июнь 21	М.	<i>Новый Парис</i> , опера-водевиль. Текст Н. И. Хмельницкого, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Л. В. Маурера.
Июль 3	Спб.	<i>Невинный в вине, или Судейский приговор</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. Н. Изуара.
Июль 30	Спб.	<i>Лучший день в жизни, или Урок богатым жеманкам</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. Н. И. Малышева, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца.
Окт. 3	М. Б. т-р	<i>Сюрприз</i> , опера-интермедия-водевиль. Текст И. Е. Великопольского, муз. И. И. Геништы.
Нояб. 11	Спб.	<i>Средство выдавать дочерей замуж</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского.
Нояб. 18	Спб.	<i>Новый Парис</i> , опера-водевиль. Текст Н. И. Хмельницкого, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Л. В. Маурера.
Нояб. 19	М.	<i>Свадьба Фигаро</i> , комедия Бомарше. Пер. с франц. Д. Н. Баркова, муз. А. Н. Верстовского.
[1829]	М.	<i>Каменищик и слесарь (Le mason)</i> , комич. опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба.
	М.	<i>Ричард Львиное Сердце в Палестине</i> , балет (по роману В. Скотта). Пост. Ф. Бернаделли, муз. Н. Е. Кубишты.
1830		
Янв. ?	М. нем. тр.	<i>Das stumme Waldmädchen</i> (Сильвана, или Немая в лесу), героико-комич. опера. Муз. К. М. Вебера, текст пер. с нем. А. Н. П.
Февр. 2	Спб. Б. т-р	<i>Осада Коринфа</i> , опера. Муз. Дж. Россини, текст А. Балокки и А. Суме, пер. с итал.
Февр. 8	Спб. итал. тр.	<i>La donna del lago</i> (Дева озера), опера. Муз. Дж. Россини, текст Л. Л. Тоттолы.
Апр. 14	Спб. Б. т-р	<i>Женевьева Брабантская</i> , опера. Муз. Д. А. Шеллера, текст А. И. Шеллера.
Май 23	М.	<i>Муж и жена</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, Ф. Е. Шольца и Л. В. Маурера.
Июнь 12	М.	<i>Станислав, или Не всякий это сделает</i> , водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского.
Сент. 5	Спб. Б. т-р	<i>Иван-Царевич — Золотой шлем</i> , волшебнo-комич. опера. Муз. А. А. Сопиенцы, текст А. И. Шеллера.
Окт. 13	Спб.	<i>Праздник Столетия на Волге в 1712 году</i> , драм. эпилог. Текст А. А. Шаховского, муз. К. А. Кавоса.
Окт. 25	Спб. итал. тр.	<i>Каритея, испанская королева</i> , опера. Муз. Д. С. Меркаданте, текст П. Пола.
Нояб. 20	М.	<i>Жена и должность, или Что выбрать</i> , комедия. Пер. с франц. Н. П. Мундта, муз. А. Н. Верстовского.
[1830]	Спб. Кам.-остр. т-р, итал. тр. Спб.	<i>Costi fan tutte</i> (Так поступают все), опера. Муз. В. А. Моцарта, текст Л. да Понте.
		<i>Осада острова Кандии</i> , опера. Муз. А. Бертона, текст пер. с франц. А. И. Шеллером.

[1830]	Спб. Кам.-остр. т-р, итал. тр. Спб. Кам.-остр. т-р, итал. тр. М.	<i>Аделина</i> , опера. Муз. П. Дженералли, текст Г. Росси. <i>Il desertore per l'amore</i> (Любовное зелье), опера. Муз. Ф. Шоберлекнера. <i>Смерть Аттилы, царя гуннов</i> , балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. Н. Е. Кубишты.
1831		
Янв. 14	Спб. Б. т-р	<i>Фра-Дьяволо, или Разбойники в Терачине</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым и А. Г. Ротчевым.
Апр. 30	Спб. Б. т-р	<i>Женни, или Немая</i> , опера. Муз. М. Э. Карафы ди Колобрано, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым.
Май 7	М.	<i>Осада Коринфа</i> , опера. Муз. Дж. Россини, текст пер. с итал. Р. М. Зотовым.
Май 22	М. Б. т-р	<i>Невеста</i> (<i>La fiancée</i>), комич. опера. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским.
Июнь 5	М. Б. т-р	<i>Фра-Дьяволо, или Разбойники в Терачине</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым и А. Г. Ротчевым.
Июнь 5	М.	<i>Старый гусар, или Пажы Фридриха II</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, И. И. Геништы и Л. В. Маурера.
Нояб. 16	Спб. Б. т-р	<i>Братоубийца</i> , опера. Муз. Д. А. Шелихова, текст И. И. Свечинского.
Дек. 3	М. Б. т-р	<i>Вампир, или Мертвец-кровопийца</i> , романтич. опера. Муз. Г. Маршнера, текст В. А. Вольбрюка, пер. с нем.
Дек. 11	М.	<i>Черная шаль, или Наказанная неверность</i> , балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. А. Н. Верстовского (?).
Дек. 18	М. Б. т-р	<i>Женни, или Немая</i> , опера. Муз. М. Э. Карафы ди Колобрано, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым.
[1831]	Спб.	<i>Ченерентола</i> (Золушка), опера. Муз. Дж. Россини, текст Я. Ферреттини, пер. с итал.
	М.	<i>Пантомима</i> , балет (по мотивам поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила»). Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца (?).
	М.	<i>Нина, или Сумасшедшая от любви</i> , балет. Пост. Ж. Ришара, муз. Л. Персюи.
1832		
Янв. 8	М.	<i>Кеттли, или Возвращение в Швейцарию</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. из опер Вебера, Обера, Россини и Керубини.
Янв. 29	М.	<i>Цыганы</i> , драм. представление по поэме А. С. Пушкина. Текст В. А. Каратыгина, муз. А. Н. Верстовского.
Февр. 3	Спб. Б. т-р	<i>Элиза и Клаудио</i> , опера. Муз. С. Меркаданте, текст Л. Романелли, пер. с итал.
Апр. 18	Спб.	<i>Швейцарская молочница</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. А. В. Гировеца и М. Э. Карафы ди Колобрано.

Апр. 24	Спб.	<i>Именины благодетельного помещика, или Невожданная свадьба в селе Сверчково</i> , опера-водевиль. Муз. И. А. Рупина и Т. В. Жучковского.
Май 11	Спб.	<i>Рославлев</i> , романт. представление. Текст Шаховского (по роману М. Н. Загоскина), муз. А. Н. Верстовского и А. Е. Варламова.
Июнь 9	Спб.	<i>Цыганы</i> , драм. представление по поэме А. С. Пушкина. Текст В. А. Каратыгина, муз. А. Н. Верстовского.
Июнь 13	Спб. Б. т-р	<i>Невеста</i> , комич. опера. Муз. Обера, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским.
Июнь 25	Спб.	<i>Дон-Жуан, или пораженный безбожник</i> , балет. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне.
Июль 27	Спб.	<i>Станислав, или Не всякий это сделает</i> , водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского.
Сент. 12	Спб. Б. т-р	<i>Преступная дочь</i> , опера. Муз. П. Дженералли, текст пер. с итал.
Сент. 12	Спб.	<i>Кетгли, или Возвращение в Швейцарию</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. из опер Вебера, Обера, Россини и Керубини.
Окт. 24	Спб.	<i>Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь</i> , романт. драма А. А. Шаховского. Муз. А. Е. Варламова.
Окт. 28	М.	<i>Падение Мекки</i> , трагич. опера. Муз. П. Винтера, текст пер. с итал. И. Буниным.
Нояб. 3	Спб.	<i>Сумбека, или Покорение Казанского царства</i> , историч. балет. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне.
Нояб. 11	М.	<i>Семейство Аспен, или Таинственный суд невидимого трибунала</i> , трагедия В. Скотта. Пер. с англ. И. Селиванова, муз. А. Е. Варламова.
Нояб. 23	Спб.	<i>Муж и жена</i> , комедия-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, Ф. Е. Шольца и Л. В. Маурера.
Нояб. 28	М. Б. т-р	<i>Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев</i> , волшебн.-романт. опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст С. П. Шевырева (по балладе В. А. Жуковского).
Дек. 19	Спб.	<i>Старый гусар, или Паж Фридриха II</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, И. И. Геништы и Л. В. Маурера.
Дек. 30	М.	<i>Гулянье первого Мая в Сокольниках</i> , дивертисмент с песнями А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, Д. Н. Кашина и С. И. Давыдова.
[1832]	Спб.	<i>Киа-Кинг</i> , пантомимный «китайский балет». Пост. А. Титюса, муз. Дж. Россини, Г. Спонтини и П. Романи.
1833		
Янв. 20	М. Б. т-р	<i>Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь</i> , романт. драма А. А. Шаховского. Муз. А. Е. Варламова.
Май 17	Спб. Б. т-р	<i>Китайские девицы, или Три рода драматического искусства</i> , опера-дивертисмент. Муз. К. Э. Сольви, текст П. Метастазо.
Авг.	Спб. нем. тр	<i>Фиделио</i> , опера. Муз. Л. Бетховена, текст И. Зонлейтнера, Г. Ф. Трейчке и С. Брейнинга.

Окт. 23	Спб.	<i>Вампир, или Мертвец-кровопийца</i> , романт. опера. Муз. Г. Маршнера, текст В. А. Вольбрюка, пер. с нем.
Окт. 30	Спб.	<i>Артист, водевиль</i> . Переделка с франц. А. И. Булгакова, муз. Н. О. Дюра.
Нояб. 3	М. Б. т-р	<i>Морской разбойник Цампа, или Мраморная невеста</i> , опера. Муз. Ф. Герольда, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским.
Дек. 8	М.	<i>Татьяна Прекрасная на Воробьевых горах</i> , дивертисмент. Пост. А. П. Глушковского, муз. А. Н. Титова, К. А. Кавоса и Д. А. Шелихова.
Дек. 19	М.	<i>Карета, или По платью встречаются, по уму провозжают</i> , водевиль. Пер. с франц. Ф. А. Кони, муз. из опер Обера, Мегюля, Изуара, Пазра, Буальдьё, Вебера, Моцарта, Керубини, Беллини, Маршнера, Герольда и Мейербера.
[1833]	Спб.	<i>Амадис, или Паж и волшебница</i> , балет. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне.
	Спб.	<i>Амур в деревне, или Крымское дитя</i> , анакреонт. балет. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне.
	Спб.	<i>Фильберт, или Маленький матрос</i> , балет-водевиль. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне.
	Спб.	<i>Марс и Венера, или Сети Вулкана</i> , анакреонт. балет. Пост. А. Блаша, муз. Ж. Шнейцгоффера.

1834

Янв. 14	Спб. Алекс. т-р нем. тр.	<i>Фенелла (Немая из Портучи)</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба.
Янв. 22	Спб.	<i>Дон Кихот и Санхо Панса, или Свадьба Гамаша</i> , балет. Пост. А. Блаша, муз. Лефевра.
Янв. 26	Спб.	<i>Смольяне в 1611 году</i> , драм. хроника А. А. Шаховского. Муз. Д. А. Шелихова.
Февр. 25	М. нем. тр.	<i>Роберт-Дьявол</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба и Делавиня.
Апр. 30	М.	<i>Смольяне в 1611 году</i> , драм. хроника А. А. Шаховского, муз. Д. А. Шелихова.
Май 22	Спб.	<i>Цампа, морской разбойник</i> , опера. Муз. Ф. Герольда, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским.
Окт. 26	М.	<i>Муромские леса, или Выбор атамана</i> , драма А. Н. П. (по повести А. Ф. Вельтмана). Муз. А. Е. Варламова.
Нояб. 2	М.	<i>Тайный брак, или Поединок в Пре-о-Клерк (Le Prê aux Cleres)</i> , комич. опера. Муз. Ф. Герольда, текст пер. с франц. В. В. Горским.
Нояб. 9	М.	<i>Забавы султана, или Продавец невольников</i> , балет. Пост. Ф. Гюллень-Сор, муз. А. Е. Варламова.
Нояб. 30	М.	<i>Именины благотельного помещика</i> , опера-водевиль. Муз. И. А. Рупина и Т. В. Жучковского.
Дек. 14	Спб.	<i>Роберт-Дьявол</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба и Ж. Делавиня, пер. с франц.
[1834]	М.	<i>Людвиг</i> , опера. Муз. Ф. Герольда и Ф. Галевн, текст Ж. Сен-Жоржа, пер. с франц.
	Спб.	<i>Две ночи</i> , опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст Э. Скриба, пер. с франц. Д. Т. Ленским.
	Спб.	<i>Дафнис, или Клятвопреступник</i> , балет. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне.

1835

Янв. 25	М.	<i>Бобелина, героиня Греции</i> , анекдотич. трагедия Р. Ринальдини. Муз. А. Е. Варламова.
Апр. 15	М.	<i>Дон-Кихот Ламанчский, или Свадьба Гамаша</i> , балет. Пост. Ф. Гюльен-Сор, муз. Лефевра (?).
Апр. 16	М.	<i>Ермак</i> , трагедия А. С. Хомякова. Муз. А. Е. Варламова.
Апр. 24	Спб. Мих. т-р	<i>Доктор в хлопотах</i> , комич. опера. Муз. Ф. М. Толстого, текст пер. с франц., балеты А. Блаша.
Июнь 11	Спб.	<i>Тайный брак, или Поединок в Пре-о-Клерк (Le Pgé aux Clercs)</i> , комич. опера. Муз. Ф. Герольда, текст пер. с франц. В. В. Горским.
Сент. 16	М. Б. т-р	<i>Аскольдова могила</i> , романтич. опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина.
Сент. 27	М.	<i>Артист</i> , водевиль. Переделка с франц. А. И. Булгакова, муз. Н. О. Дюра.
Окт. 4	М.	<i>Карл и Лизбета, или Беглец поневоле</i> , балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. П. Ф. Турика.
Окт. 12	Спб. Алекс. т-р	<i>Норма</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи.
Окт. 14	нем. тр.	
Окт. 14	М.	<i>Розальба</i> , балет. Пост. Ф. Гюльен-Сор, муз. Ф. Обера, Дж. Россини и Эрколани.
Окт. 18	М.	<i>Иван Савельич</i> , московская шутка-водевиль. Текст Ф. А. Кони, муз. А. А. Алябьева (Увертюра с колокольчиком).
Нояб. 12	Спб.	<i>Влюбленная балдерка (Le dieu et la bayadère)</i> , опера-балет. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц.
[1835]	Спб. нем. тр.	<i>Каменщик и слесарь (Le maçon)</i> , комич. опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба и Ж. Делавиня.
	Спб.	<i>Людвик</i> , опера. Муз. Ф. Герольда и Ф. Галеви. Текст Ж. Сен-Жоржа, пер. с франц.
	Спб.	<i>Швейцарская хижина (Le chalet)</i> , опера. Муз. А. Ш. Адана, текст пер. с франц.
	Спб.	<i>Сильфида</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. Ж. Шнейцгоффера.

1836

Апр. 8	Спб. Алекс. т-р	<i>Молдаванская цыганка, или Золото и кинжал</i> , драма К. А. Бахтурина. Муз. М. И. Глинки.
Апр. ?	М.	<i>Фенелла</i> , балет по опере Ф. Обера. Пост. Ф. Гюльен-Сор, муз. аранжир. Эрколани.
Июнь 15	Спб.	<i>Украинская невеста, или Две и одна</i> , водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского. Муз. аранжир. Т. В. Жучковским.
Июнь ?	Спб. нем. тр.	<i>Капулетти и Монтекки</i> , опера. Муз. В. Беллини и Вагган, текст Ф. Романи.
Авг. 27	Спб.	<i>Иван Савельич</i> , водевиль. Текст Ф. А. Кони, муз. А. А. Алябьева (Увертюра с колокольчиком).
Окт. 9	М.	<i>Еще чудные встречи, или Суматоха в Сокольниках</i> , опера-водевиль. Муз. Н. Изуара и др.
Нояб. 4	Спб.	<i>Орлиное гнездо на Великанских горах</i> , опера. Муз. Глезера, текст К. Гольтея.
Нояб. 27	Спб. Б. т-р	<i>Жизнь за царя</i> , опера. Муз. М. И. Глинки, текст Е. Ф. Розена.
Нояб. ?	Спб. нем. тр.	<i>Il Pirato (Пират)</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи.

Нояб.?	Спб.	<i>Эдинбургская темница</i> , опера. Муз. М. Э. Карафы дн Колобрано, текст пер. с итал. Р. М. Зотовым.
Дек. 21	Спб.	<i>Дездемона и Отелло, или Венецианский мавр</i> , драма В. Шекспира. Пер. с англ. И. И. Панаева, муз. В. Ф. Одоевского (Аббата Ирринуса).
[1836]	Спб.	<i>Шотландцы</i> , балет. Пост. А. Блаша, муз. Л. В. Маурера.
	Спб.	<i>Восстание в серале</i> , балет. Пост. А. Тятюса, муз. Т. Лабарра.
1837		
Янв. 18	Спб. Б. т-р	<i>Бронзовый конь</i> , волшебнo-комич. опера. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц. балеты А. Тятюса.
Янв. 22	М.	<i>Гамлет, принц Датский</i> , драм. представление В. Шекспира. Пер. с англ. Н. А. Полевого, муз. А. Е. Варламова.
Февр. 17	Спб. Б. т-р	<i>Капулетти и Монтекки</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи, пер. с итал.
Апр. 28	Спб.	<i>Нечаянные женихи</i> , комедия-водевиль. Текст Н. Н. Гордеева, муз. А. А. Плещеева.
Май 17	Спб. Б. т-р	<i>Невеста-Лунатик (Somnambula)</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи, пер. с итал.
Окт. 3	Спб. Б. т-р	<i>Норма</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст пер. с итал.
Окт. 4	Спб.	<i>Гамлет, принц Датский</i> , драм. представление В. Шекспира. Пер. с англ. Н. А. Полевого, муз. А. Е. Варламова.
Окт. 11	Спб. нем. тр.	<i>Жидовка</i> , опера. Муз. Ф. Галеви, текст Э. Скриба.
Окт. 15	М.	<i>Хитрый мальчик и людоед (Мальчик-с-пальчик)</i> , балет. Пост. Ф. Гюллень-Сор, муз. А. Е. Варламова и А. С. Гурьянова.
Нояб. 11	Спб. Б. т-р нем. тр.	<i>Почтальон из Лонжюмо</i> , комич. опера. Муз. А. Ш. Адана, нем. текст Фридриха.
Нояб. 15	Спб.	<i>Сирота из Гленсгоу</i> , опера. Муз. А. Гризара, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым.
Дек. 10	М.	<i>Наташка Полтавка</i> , опера. Муз. и текст И. П. Котляревского, муз. аранжир. А. С. Гурьяновым.
Дек. 12	Спб. нем. тр. (конц. исп.)	<i>Оберон</i> , опера. Муз. К. М. Вебера, текст Д. Р. Плянше.
Дек. 15	Спб.	<i>Дом Аспенов</i> , трагедия В. Скотта. Пер. с англ., муз. Н. О. Дюра.
[1837]	Спб.	<i>Дева Дуная</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. А. Ш. Адана.
1838		
Янв. 1	Спб.	<i>Ермак</i> , трагедия А. С. Хомякова. Муз. Т. В. Жучковского.
Янв. 14	М.	<i>Эсмальда, или Четыре рода любви</i> , драма (по роману В. Гюго). Пер. с нем. В. А. Каратыгина, муз. А. Е. Варламова.
Янв. 17, янв. 21	Спб. М.	<i>Уголино</i> , драм. представление Н. А. Полевого. Муз. Н. О. Дюра.
Февр. 4	М. Б. т-р	<i>Виндзорские кумушки</i> , комедия В. Шекспира. Пер. с англ. Н. С. Селивановского, муз. А. А. Алябьева.
Февр. 4	М.	<i>Украинская невеста, или Две и одна</i> , водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского, муз. Т. В. Жучковского.

Апр. 20	М.	<i>Русалка</i> , драм. отрывок А. С. Пушкина. Муз. А. А. Алябьева.
Апр. 28	Спб.	<i>Русалка</i> , драм. отрывок А. С. Пушкина. Муз. Н. О. Дюра.
Апр. 29	Спб.	<i>Виндзорские кумушки</i> , комедия В. Шекспира, пер. с англ. Н. С. Селивановского. Муз. А. А. Сапиевы.
Май 5	Спб.	<i>Наташка Полтавка</i> , опера. Муз. и текст И. П. Котляревского, муз. аранжир. А. С. Гурьяновым.
Июнь	Спб. нем. тр.	<i>Анна Болейн</i> , опера. Муз. Г. Донницетти, текст Ф. Романи.
Июль 4	Спб.	<i>Студент, артист, хорист и аферист</i> , шуточная оперетта. Переделка с нем. Ф. А. Конни, муз. из опер Моцарта, Герольда, Мейербера, Обера и Винтера.
Июль 21	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Иссонда</i> , опера. Муз. Л. Шпора.
Нояб. 18	М.	<i>Принц-малляр</i> , комич. опера. Муз. Э. Прево, текст пер. с франц. В. В. Горским.
Нояб. ?	Спб.	<i>Граф Ори</i> , комич. опера. Муз. Дж. Россини, текст пер. с итал. А. Л. Эльканом.
Нояб. ?	М.	<i>Черное домино, или Таинственная маска</i> , комич. опера. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским.
Дек. ? [1838]	М.	<i>Норма</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи.
	М.	<i>Дева Дуная</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. А. Ш. Адана.
	Спб.	<i>Карл Смелый</i> (Вильгельм Телль), опера. Муз. Дж. Россини, текст В. А. Жуи, пер. с итал. Р. М. Зотова.
	Спб.	<i>Гитана, испанская цыганка</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Ф. Обера и И. Ф. Шмидта.
	Спб.	<i>Миранда</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Ф. Обера и А. Ш. Адана.
	М.	<i>Швейцарская молочница</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. А. В. Гировеца и М. Э. Карафы ди Колобрано.
1839		
Янв. 12	Спб. Б. т-р	<i>Сумасшедший на острове Сен-Доминго</i> , опера. Муз. Г. Донницетти, текст пер. с итал.
Янв. 20	М.	<i>Артур, или Шестнадцать лет спустя</i> , драма. Пер. с франц. В. С. Межевича, муз. П. М. Щепина.
Апр. 24	М.	<i>Булат-Темир, татарский богатырь, или Донская битва</i> , нац. представление. Текст Р. М. Зотова, муз. А. Е. Варламова.
Май 2	Спб.	<i>Клятва, или Делатели фальшивых ассигнаций</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба, пер. с франц.
Июнь ?	Спб. Б. т-р нем. тр.	<i>Отелло</i> , опера. Муз. Дж. Россини, текст Ф. Берно.
Авг. 21	М. Б. т-р	<i>Тоска по родине</i> , опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина.
Окт. 4	Спб.	<i>Дочь бургомистра</i> , оперетта-водевиль. Муз. К. Н. Лядова, текст пер. с франц. П. С. Федоровым.
Окт. 27	М.	<i>Кремнев, русский солдат</i> , народно-драм. представление. Текст И. Н. Скобелева, муз. А. Н. Верстовского.

Окт. 27	М.	<i>Именины секретаря</i> , московская картина. Текст Н. С. Соколова, муз. А. А. Алябьева.
Окт. 27	М.	<i>Барышня-крестьянка</i> , водевиль. Текст Н. А. Коровкина (по А. С. Пушкину), муз. И. А. Рупина и П. М. Щепина.
Нояб. 3	М.	<i>Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка</i> , водевиль. Переделка с франц. Д. Т. Ленского, муз. Н. И. Полякова.
Нояб. ?	Спб.	<i>Велизарий</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст С. Каммарано, пер. с итал.
Дек. 15	М.	<i>Русский инвалид на Бородинском поле</i> , драм. представление. Муз. А. А. Алябьева, текст С. И. Стромиллова.
[1839]	М. Б. т-р	<i>Пивовар (Le Brasseur de Preston)</i> , опера. Муз. А. Ш. Адана, текст де Левена и Брунсвика, пер. с франц.
	Спб.	<i>Тень</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Л. В. Маурера.
	Спб.	<i>Креолка</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Франка.
1840		
Янв. 17	Спб.	<i>Параша Сибирячка</i> , рус. быль Н. А. Полевого. Муз. М. Д. Болле.
Янв. 26	Спб.	<i>Сиротка Сусанна</i> , водевиль. Муз. К. Н. Лядова, П. И. Григорьева и Л. В. Маурера. Текст пер. с франц. П. И. Григорьевым.
Янв. 31	Спб.	<i>Русский инвалид на Бородинском поле</i> , драм. представление. Муз. А. А. Алябьева, текст С. И. Стромиллова.
Янв. ?	Спб. Б. т-р	<i>Пуритане</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст К. Пеполи, пер. с итал.
Янв. ?	М.	<i>Велизарий</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст С. Каммарано.
Янв. ?	Спб. нем. тр.	<i>Престонский пивовар</i> , опера. Муз. А. Ш. Адана, текст де Левена и Брунсвика.
Февр. 9	М.	<i>Москаль-чаривник</i> , опера. Муз. аранжир. А. С. Гурьяновым, текст И. П. Котляревского.
Февр. 18	Спб. зал Энгельгардт, нем. тр. (конц. исп.)	<i>Гузноты</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба.
Февр. ?	Спб. Б. т-р	<i>Морской разбойник (Корсар)</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. А. Ш. Адана.
Май 6	Спб.	<i>Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка</i> , водевиль. Переделка с франц. Д. Т. Ленского, муз. Н. И. Полякова.
Июль 9	Спб.	<i>Он за все платит</i> , водевиль. Пер. с франц. Н. А. Полевого, муз. К. Н. Лядова.
Окт. 9	Спб. Б. т-р	<i>Лючия ди Ламмермур</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст С. Каммарано, пер. с итал.
Окт. 25	Спб.	<i>Макар Алексеевич Губкин, или Продолжение Студента, артиста, хориста и афериста</i> , шуточная оперетта. Текст П. И. Григорьева, муз. сост. П. И. Григорьевым, увертюра К. Н. Лядова.
Нояб. 1	М.	<i>Параша Сибирячка</i> , рус. быль Н. А. Полевого. Муз. А. Н. Верстовского и К. М. Вебера.
Нояб. 1	М.	<i>Сиротка Сусанна</i> , водевиль. Пер. с франц. П. И. Григорьева, муз. К. Н. Лядова, П. И. Григорьева и Л. В. Маурера.

Нояб. 7	Спб.	<i>Деньги, или Столичное житье</i> , водевиль. Переделка с франц. П. С. Федорова, муз. К. Н. Лядова.
Дек. 6	Спб. Б. т-р	<i>Парашиа Сибирячка</i> , опера (по пьесе Н. А. Полевого). Муз. и текст Д. Ю. Струйского.
[1840]	Спб.	<i>Танкред</i> , опера. Муз. Дж. Россини, текст пер. с итал.
	Спб. нем. тр.	<i>Зарианта</i> , опера. Муз. К. М. Вебера, текст Х. фон Шези.
	Спб.	<i>Теобальдо и Изолина</i> , опера. Муз. Ф. Морлакки, текст пер. с итал.
	Спб. нем. тр.	<i>Храмовник</i> (Il Tempelagio), опера. Муз. О. Николан.
	Спб.	<i>Озеро волшебниц</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Ф. Обера и И. Ф. Келлера.
	М.	<i>Восстание в серале</i> , балет. Пост. Ф. Тальони и А. Титюса, муз. Т. Лабарра.
1841		
Янв. 3	М.	<i>Стенька Разин, разбойник волжский</i> , быль XVII столетия. Текст С. Любецкого, муз. А. Н. Верстовского, А. Е. Варламова и П. М. Щепина.
Янв. 13, апр. 11	Спб. Алекс. т-р М.	<i>Гарантелла</i> , лирич. сцена. Муз. М. И. Глинка, текст И. П. Мятлева.
Апр. 14	Спб.	<i>Габриель, или Адъютанты</i> , водевиль. Пер. с франц. П. С. Федорова, муз. сост. К. Н. Лядовым.
Июнь 11	Спб.	<i>Либовный напиток</i> , комич. опера. Муз. Г. Доницетти, текст Ф. Романи, пер. с итал.
Авг. 27	Кам.-остр. т-р Спб. Б. т-р	<i>Аскольдова могила</i> , романт. опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина.
Сент. 30	Спб. Алекс. т-р	<i>Князь Холмский</i> , драма Н. В. Кукольника. Муз. М. И. Глинка.
Окт. 17	М.	<i>Первая скринка</i> , водевиль. Пер. с франц. С. П. Соловьева, муз. А. С. Гурьянова.
Нояб. 14	М.	<i>Майко</i> , драма Н. В. Беклемишева (по повести П. П. Каменского). Муз. А. Е. Варламова.
Нояб. 18	Спб. Б. т-р	<i>Тоска по родине</i> , опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина.
Нояб. 28	М. Б. т-р	<i>Безумная</i> , драм. произшествие. Муз. А. А. Алябьева, текст Д. А. Шевелева (по повести И. И. Козлова).
Нояб. ?	Спб. нем. тр.	<i>Лукреция Борджиа</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст Ф. Романи.
Дек. ?	Спб. Б. т-р нем. тр.	<i>Das Nachtlager in Granada</i> (<i>Ночной лагерь в Гренаде</i>), романт. опера. Муз. К. Крейцера, текст К. фон Брауна.
[1841]	Спб.	<i>Крестоносцы в Египте</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Г. Росси, пер. с франц.
	М.	<i>Морской разбойник</i> (Корсар), балет. Пост. Ф. Тальони, муз. А. Ш. Адана.
	М.	<i>Озеро волшебниц</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Ф. Обера и И. Ф. Келлера.
	Спб.	<i>Воспитанница Амура</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. И. Ф. Келлера.
1842		
Янв. 30	М.	<i>Вот так пилюли! Что в рот, то спасибо!</i> , волшебная опера-водевиль. Переделка с франц. Д. Т. Ленского, муз. С. И. Штудмана.

Апр. ?	Спб.	<i>Роберт Девверё, граф Эссекский</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст С. Каммарано, пер. с итал.
Сент. 7	М. Б. т-р	<i>Жизнь за царя</i> , опера. Муз. М. И. Глинки, текст Е. Ф. Розена.
Сент. 23	М.	<i>Фаворитка</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст А. Руайе и Ж. Вёза, пер. с итал. И. И. Тито.
Окт. 19	Спб.	<i>Материнское благословение, или Бедность и честь</i> , драма. Пер. с франц. Н. А. Некрасова, муз. А. Е. Варламова.
Окт. ?	Спб.	<i>Осада Кале</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст С. Каммарано, пер. с итал.
Нояб. 19	Спб.	<i>Два вора</i> , комич. опера. Муз. Л. В. Маурера, текст пер. с франц. П. С. Федоровым.
Нояб. 27	Спб. Б. т-р	<i>Руслан и Людмила</i> , волшебная опера. Муз. М. И. Глинки, текст В. Ф. Ширкова при участии Н. А. Маркевича, Н. В. Кукольника и М. А. Геденова.
Нояб. ?	Спб.	<i>Фаворитка</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст А. Руайе и Ж. Вёза, пер. с итал. И. И. Тито.
Дек. 4	М.	<i>Волшебное кокорикю, или Бабушкина курочка</i> , водевиль. Пер. с франц. Н. А. Некрасова, муз. А. С. Гурьянова.
Дек. 18	Спб.	<i>Жизель</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. А. Ш. Адана.
[1842]	М.	<i>Любовный напиток</i> , комич. опера. Муз. Г. Доницетти, текст Ф. Романи, пер. с итал.
	Спб.	<i>Герта</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. И. Ф. Келлера.
	Спб.	<i>Дая</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. И. Ф. Келлера.
1843		
Окт. 29	М.	<i>Материнское благословение, или Бедность и честь</i> , драма. Пер. с франц. Н. А. Некрасова, муз. А. Е. Варламова.
Нояб. 5	М.	<i>Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминишна</i> , шутка-водевиль. Муз. А. Е. Варламова и А. И. Дюбюка.
	М.	<i>Гитана, испанская цыганка</i> , балет. Муз. Ф. Обера.
1844		
Янв. ?	М. конц. исп. трех сцен	<i>Гугеноты</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба.
Июнь 19	Спб.	<i>Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминишна</i> , шутка-водевиль. Муз. А. Е. Варламова и А. И. Дюбюка.
Сент. 27	Спб.	<i>Москаль-чаривник</i> , опера. Муз. аранжир. А. С. Гурьяновым, текст И. П. Котляревского.
Нояб. 28	М. Б. т-р	<i>Сон наяву, или Чурова долина</i> , волшебн.-комич. опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст А. А. Шаховского.
Нояб.-дек.	Спб. итал. тр.	<i>Линда ди Шамуни</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст Г. Росси.
Дек. 12 [1844]	Спб. М.	<i>Незнакомец</i> , драма. Муз. А. Е. Варламова. <i>Жизель</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. А. Ш. Адана.

1845

Янв. 28	Спб. Б. т-р, итал. тр.	<i>Бьянка и Гвальтеро</i> , лирич. опера. Муз. А. Ф. Львова, текст Ж. Гийю, (франц.), балеты А. Титюса.
Апр.-май	М.	<i>Лукреция Борджиа</i> , опера. Муз. Г. Донизетти; текст Ф. Романи.
Сент. 19	Спб. Алекс. т-р	<i>Ольга, дочь изгнанника</i> , опера. Муз. М. И. Бернарда, текст В. А. Солоницына.
Сент. ?	Спб. итал. тр.	<i>I Lombardi alla prima crociata</i> (Ломбардцы), опера. Муз. Дж. Верди, текст Т. Солеры.
Окт. 22	М., М. т-р	<i>Ольга, дочь изгнанника</i> , опера. Муз. М. И. Бернарда, текст В. А. Солоницына.
Нояб. 14	М.	<i>Он за все платит</i> , водевиль. Пер. с франц. Н. А. Полевого, муз. К. Н. Лядова.
Нояб. ?	Спб. итал. тр.	<i>Бeatриче ди Тенда</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи.
Дек. 9	Спб. итал. тр.	<i>Maria di Rohan o Il Conte di Calais</i> (Мария дн Роган), опера. Муз. Г. Донизетти, текст С. Камарано.
Дек. 13	Спб.	<i>Альбом-обличитель</i> , оперетта. Переделка с франц. Н. И. Куликова, муз. В. М. Кажинского.
Дек. 19	Спб. итал. тр.	<i>Il Temprioglio</i> (Храмовник), опера. Муз. О. Николаи, текст Дж. Мартини (по В. Скотту).
[1845]	Спб.	<i>Две тетки, или Прошедший и нынешний век</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. К. Ф. Альбрехта.
	Спб. итал. тр.	<i>Дон Паскуале</i> , комич. опера. Муз. Г. Донизетти, текст Дж. Руффини.

1846

Март 22	Спб. Б. т-р	<i>Торжество Вакха</i> , кантата. Муз. А. С. Даргомыжского, текст А. С. Пушкина.
Апр. 24	Спб.	<i>Евгений Онегин</i> , драм. представление. Текст Г. В. Кугушева (по А. С. Пушкину), муз. А. Ф. Львова.
Апр. 25	Спб. Б. т-р	<i>Светлана</i> , романт. баллада. Муз. и текст (?) Ф. М. Толстого (по балладе В. А. Жуковского).
Сент. 4	М.	<i>Евгений Онегин</i> , драм. представление. Текст Г. В. Кугушева (по А. С. Пушкину), муз. А. Н. Верстовского.
Сент. ?	Спб. итал. тр.	<i>Эрнани</i> , опера. Муз. Дж. Верди, текст Ф. М. Пьяве.
Окт. 20	М.	<i>Князь Холмский</i> , драма Н. В. Кукольника. Муз. М. И. Глинка.
Окт. 29	Спб.	<i>Майко</i> , драма Н. В. Беклемишева, Муз. А. Е. Варламова.
Нояб. 26	Спб. Алекс. т-р	<i>Дочь второго полка</i> (La Fille du régiment), комич. опера. Муз. Г. Донизетти, текст Ж. Сен-Жоржа и Ж. Байяра, пер. с франц.
Осень	М.	<i>Своеравная жена</i> (Сумбурщица), балет. Пост. Е. А. Санковской, муз. А. Ш. Адана и Ж. Мазилье.
Дек. 9	М. Б. т-р	<i>Руслан и Людмила</i> , волшебная опера. Муз. М. И. Глинка, текст В. Ф. Шяркова и др.
Дек. 11	М.	<i>Праздник в Подмосковной</i> , нац. интермедия. Муз. И. А. Рупина.
[1846]	Спб.	<i>Две волшебницы</i> , фантастич. балет. Пост. А. Титюса, муз. К. Н. Лядова.

1847

Янв. ?	Спб. итал. тр.	<i>I due Foscarì</i> (Двое Фоскаря), опера. Муз. Дж. Верди, текст Ф. М. Пьяве.
Окт. 10	М.	<i>Дочь второго полка</i> , комич. опера. Муз. Г. Донизетти, текст Ж. Сен-Жоржа и Ж. Байяра, пер. с франц.
Окт.	Спб.	<i>Пахита</i> , балет. Пост. М. Петипа и Фредерика. Муз. Дельдевеза в аранжир. А. Н. Лядова.
Окт. 31	Спб.	<i>Вот так пилюли! Что в рот, то спасибо!</i> , волшебная опера-водевиль. Переделка с франц. Д. Т. Ленского, муз. С. И. Штуцмана.
Нояб. ?	Спб. Б. т-р	<i>Жемма ди Верджи</i> , опера. Муз. Г. Донизетти, текст Э. Бидеры.
Дек. 5	итал. тр. М. Б. т-р	<i>Эсмеральда</i> , опера. Муз. А. С. Даргомыжского, текст Н. Ф. Акселя, А. П. Башуцкого и А. С. Даргомыжского.
[1847]	М.	<i>Тень</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Л. В. Маурера.

1848

Янв. 20	Спб.	<i>Муж хорош и жена недурна</i> , опера-водевиль. Муз. В. М. Кажинского, текст П. И. Григорьевна.
Февр.	М. конц. исп. отрывков	<i>Аммалат-бек</i> , опера. Муз. А. А. Алябьева, текст А. Ф. Вельтмана (по повести А. А. Бестужева-Марлинского).
Февр.	Спб.	<i>Сатанилла, или Любовь и ад</i> , балет. Пост. М. Петипа, муз. А. Н. Лядова.
Сент. 8	Спб. Б. т-р	<i>Ундина</i> , романт. опера. Муз. А. Ф. Львова, текст В. А. Соллогуба.
Нояб. 23	Спб. Алекс. т-р	<i>Варвара, Ярославская кружевница</i> , оперетта. Муз. А. Ф. Львова, текст П. Г. Ободовского.
[1848]	Спб.	<i>Эсмеральда</i> , балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.

1849

Янв. 1	Спб. Б. т-р	<i>Il Birichino di Parigi</i> (Парижский мальчишка), комич. опера. Муз. Ф. М. Толстого.
Янв. 29	итал. тр. Спб.	<i>Мечтания Тасса</i> , мелодрама. Муз. Л. В. Маурера, текст пер. с франц. В. А. Каратыгиным.
Сент. ?	М.	<i>Карл Смелый</i> (Вильгельм Тель), опера. Муз. Дж. Россини, текст В. А. Жуи.
Нояб. 16	М.	<i>Варвара, Ярославская кружевница</i> , оперетта. Муз. А. Ф. Львова, текст П. Г. Ободовского.
Дек. 16	М.	<i>Фенелла</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба.
Дек. ?	Спб. итал. тр.	<i>Иоанна д'Арк</i> , опера. Муз. Дж. Верди, текст Т. Солеры.
[1849]	М.	<i>Мечта художника</i> , балет. Пост. Е. А. Санковской, муз. Ч. Пуньи.
	Спб.	<i>Катарина, дочь разбойника</i> , балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
	М.	<i>Пахита</i> , балет. Пост. М. Петипа и Фредерика, муз. Дельдевеза и А. Н. Лядова.
	М.	<i>Сатанилла</i> , балет. Пост. М. Петипа, муз. А. Н. Лядова.

1850

Янв. ?	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Гвельфы и Гибелины</i> (Гугеноты), опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба.
Март ?	Спб. конц. исп. отрывков	<i>Пророк</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба.
Апр. ?	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Горации и Куриации</i> , опера. Муз. С. МеркадANTE, текст С. Каммарано.
Окт. 16	Спб.	<i>Бедовый мальчик, или Мать семейства</i> , оперетта. Переделка с франц. П. С. Федорова, муз. аранжир. Н. Ф. Вителляро.
[1850]	Спб.	<i>Питомица фей</i> , балет-сказка. Пост. Ж. Перро, муз. А. Ш. Адана, Ч. Пуньи и К. Н. Лядова.

Концертная жизнь

Konzertleben

1826

Март 27	М. дом кн. Даднана	Концерт п/у А. Морини с участием пианиста и композитора Ф. Е. Шольца, кларнетиста П. Титова, певцов П. А. Булахова, Н. В. Лаврова.
Март 31	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва с участием Придв. певч. капеллы, С. Шоберлехнер и нем. певцов. Исп. Реквием Моцарта.
Апр. 8	Спб. Филарм.	Концерт в пользу сироты покойного композитора И. Г. Миллера с участием Придв. певч. капеллы, певицы А. Крумбмиллер, певцов Ф. Е. Евсеева и Яновского, арфиста Г. Шульца. Исп. духовные соч. Миллера и Д. А. Шелихова.
Апр. 9	Спб.	Авторский концерт пианиста и композитора Ф. Шоберлехнера с участием певицы С. Шоберлехнер.
Апр. 24	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва. Исп. оратория Гайдна «Сотворение мира».
Апр. 27	Спб. Филарм.	Концерт пианистки и певицы А. Крумбмиллер с участием певца Г. Ф. Климовского, скрипача Рамазанова, флейтиста Г. Зусмана. Исп. «Печальная песня» А. А. Алябьева. Дирижер Д. Месс.
Апр. 28	Спб. Филарм.	Концерт скрипача и композитора Ф. Бема.
Апр. 29	Спб. Филарм.	Концерт гобоиста Ф. Червенко с участием Ф. Шоберлехнера.
Май 5	Спб. Филарм.	Концерт кларнетистов братьев П. и Ф. Бендер.
Май 21	Спб. Филарм.	Концерт 9-летнего пианиста-виртуоза Ф. Лопатта с участием виолончелиста А. И. Мейнгарда, братьев Бендер и Г. Шульца.
Авг. ?	М.	Концерт певца Н. В. Лаврова. Исп. кантата А. Н. Верстовского «Выкуп барда».
Окт. ?	М.	Благотворит. концерт с участием Дж. Фильда, скрипача А. М. Аматова, гитариста и композитора Ф. Сора.
Дек. 15	М. дом З. А. Волконской	Концерт «благородных любителей» музыки с участием З. А. Волконской, гр. Риччи, Матв. Ю. Вильгорского, Е. А. Окуловой и др.
Дек. 18	М. М. т-р	Концерт рус. скрипача, певца и композитора Н. Е. Кубишты.

1827

Февр. 18	М. дом А. И. Анненковой	Концерт Чикмарева (бассетгорн) с участием Н. Е. Кубишты и певицы А. И. Ивановой.
----------	----------------------------	--

Февр. 22	М. Благор. собр.	Концерт певцов итал. труппы с участием Чикмарева (бассетгорня и кларнет).
Февр. 24	Спб. Филарм.	Концерт 14-летнего пианиста Ф. Шрейницера с участием флейтиста Г. Зусмана и нем. певцов. Дирижер И. Г. Гартман.
Март 1, 8, 15, 22	Благор. собр.	Концерты с участием итал. певцов Този, Перуцци, Рота, флейтиста Папкова, скрипача Бормина, пианистки Адам, виолончелиста И. Марку. Дирижер А. Морниня.
Март 2 и 23	Спб. Филарм.	Концерты Филарм. об-ва с участием Придв. певч. капеллы и нем. певцов. 1-е исп. Торжественной мессы Л. Керубини.
Март 3	Спб. Филарм.	Концерт слепого скрипача К. Кюна с участием Г. Зусмана, пианиста А. И. Черлицкого и др.
Март 5 Март 6	Спб. Филарм. М. Б. т-р	Концерт скрипача Ф. Бема. Рус. концерт с участием скрипача Репина, фаготиста Л. К. Костина, виолончелиста И. Марку, гобоиста Паля, певцов Н. В. Репиной и Н. В. Лаврова.
Март 7	Спб. Филарм.	Концерт пианиста К. Э. Гарткноха с участием Ф. Бема, А. И. Мейнгарда, певицы А. Гебгард.
Март 8	Спб. Филарм.	Исп. 4-я симфония Бетховена и др. Концерт 13-летней пианистки и певицы А. Крумбмиллер с участием певцов Ф. Е. Есеева и Яновского. Исп. увертюра из оперы «Фауст» Л. Шпора, соч. И. Г. Миллера, К. Доманевского.
Март 9 Март 10	Спб. Филарм. М. М. т-р	Концерт флейтиста Г. Зусмана. Концерт скрипача, певца и композитора Н. Е. Кубишты с участием др. артистов. Исп. увертюра к опере «Фиделио» Бетховена, увертюра Вебера, соч. Кубишты и др.
Март 12	М. дом М. И. Римской-Корсаковой	Концерт с участием пианистки Гёринг (Шпревиц), скрипача В. И. Радивилова, певца Този.
Март 13	М. Б. т-р	Концерт гобоиста Паля с участием др. артистов.
Март 14	М. дом «грузинского царевича»	Концерт гитариста В. И. Свинцова с участием А. М. Аматова, П. А. Булахова и др. артистов. Исп. соч. С. Н. Аксенова и А. О. Сихры в оркестровке А. А. Алябьева и др.
Март 14	Спб.	Авторский концерт К. Майера.
Март 19	Спб. М. т-р	Концерт в пользу инвалидов с участием военных оркестров, придв., театр. и полковых хоров.
Март 19	М. Б. т-р	Концерт И. Марку с участием Дж. Фильда и певицы Е. П. Филлис.
Март 20	М. Б. т-р	Концерт в пользу инвалидов с участием Н. Е. Кубишты, В. И. Свинцова и певцов рус. труппы.
Март 21	М. дом А. И. Анненковой	Концерт скрипача и балалаечника В. И. Радивилова с участием пианистки Гёринг и И. Марку.
Март 22	Спб. Филарм.	Концерт пианистки М. Шимановской с участием Г. Зусмана и А. Гебгард. Дирижер И. Г. Гартман.
Март 24	Спб. Филарм.	Концерт флейтиста Ф. Бессера с участием гитаристов А. О. Сихры и С. Н. Аксенова, рус. певцов и др. артистов.
Март 25	М. Благор. собр.	Духовный концерт с участием итал. певцов. Исп. фрагменты из ораторий Бетховена, Генделя, Гайдна, Перголези.
Март 26	Спб. Филарм.	Концерт пианиста И. Рейнгарда с участием Ф. Бема, А. И. Мейнгарда, Г. Шульда и др.
Март 27	М. дом М. И. Римской-Корсаковой	Концерт с участием пианиста Коалова, скрипача М. Моранди, певцов Този и Замбони. Исп. увертюра Дж. Мейербера, соч. Л. Шпора.

Апр. 6	Спб. Филарм.	Концерт пианиста А. Коссова с участием др. артистов. Исп. соч. Фильда, увертюры Моцарта и др.
Апр. 11	М. дом М. И. Рым-ской-Корсаковой	Концерт скрипача Бормина с участием 11-летнего пианиста Л. Шарпантье и итал. певцов.
Апр. 18	Спб. дом Е. И. Державиной	Концерт М. Шимановской с участием пианистов И. Рейнгарда, К. Майера, К. Э. Гарткноха и др.
Апр. 20	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт с участием итал. певцов и пианиста Крейна.
Дек. 9	М. Б. т-р	Концерт М. Шимановской с участием И. Марку и оркестра кн. Ю. В. Долгорукова п/у Фельцнера.

1828

Янв. 4	М. дом кн. Юсупова	Авторский концерт М. Шимановской с участием пианистов Дж. Фильда, И. И. Геништы, В. О. Лемоха, скрипача А. М. Аматова.
Янв. 21	Спб. дом Головина	Концерт арфистов братьев К. и Г. Шульц с участием др. артистов.
Февр. 12	Спб. дом Д. Л. Нарышкина	1-й концерт Об-ва любителей музыки п/у А. Парриса с участием пианиста Н. И. Морейского, виолончелистов А. И. Мейнгарда, К. Ромберга, Н. Б. Голицына, В. Ф. Львова и др. Исп. симфония Бетховена, увертюры Моцарта и Вебера и др.
Февр. 15	Спб. Филарм.	Концерт скрипача К. Кюна с участием Н. И. Морейского и др. Исп. увертюра Бетховена «Эгмонт», увертюра к опере Вебера «Оберон» и др.
Февр. 16	Спб. Филарм.	Концерт Г. Зусмана с участием Н. И. Морейского и др. артистов. Исп. соч. Зусмана и др.
Февр. 17	Спб.	Концерт пианистки А. Гедике.
Февр. 17	М. Б. т-р	Концерт виолончелиста И. Марку с участием пианистки Адам и Дж. Фильда, кларнетиста П. Титова, певцов С. Рене, Н. В. Репиной, А. О. Бантышева, Исп. соч. А. Н. Верстовского и др.
Февр. 18	М. Б. т-р	Концерт певицы Е. П. Филлис с участием Н. В. Лаврова, пианиста Крейна и др.
Февр. 18	Спб. дом гр. Кушелева	1-й концерт членов Музыкальной академии с участием любителей и артистов. Исп. симф. и вок. соч. Моцарта, хор Глюка и др.
Февр. 19	М. Б. т-р	Концерт театр. дирекции. Исп. Септет Бетховена и др.
Февр. 19, март 2	Спб. М. т-р	Концерты нем. певцов Франца и Клары Зиберт.
Февр. 21	Спб. Филарм.	Исп. арии итал. комп. соч. Ф. Зиберта и др.
Февр. 21	Спб. Филарм.	Концерт слепого фаготиста и исп. на «чакане» Э. Вейдингера с участием А. И. Черляцкого и Рамазанова.
Февр. 21	М. Благор. собр.	Концерт с участием И. Марку, певцов С. Рене, А. О. Бантышева, Исп. романс А. А. Алябьева и др.
Февр. 22, март 14	Спб. Филарм.	Концерты Филарм. об-ва.
Февр. 23	Спб. Филарм.	Концерт валторниста Г. Гугеля и его сына с участием др. артистов.
Февр. 24	М. Б. т-р	Концерт пианистки Адам с участием Дж. Фильда, И. Марку, П. А. Булахова. Исп. увертюра Бетховена и др.
Февр. 25	М. Благор. собр.	Концерт арфистов братьев Г. и К. Шульц с участием Дж. Фильда, Крейна, С. Рене. Исп. симф. соч. Бетховена и др.
Февр. 25	Спб. Филарм.	Концерт виолончелиста К. Ромберга и скрипача

		Г. Ромберга с участием И. Рейнгарда и итал. певцов.
Февр. 27	М.	Концерт скрипача И. Грасси.
Февр. 27	М. Б. т-р	Концерт пианиста В. О. Лемоха с участием др. артистов.
Февр. 29, март 12	М. Благор. собр.	Концерты певицы Р. фон Бландов. Исп. арии Моцарта, итал. композиторов, рус. романсы.
Март 1	Спб. Филарм.	Концерт пианиста и композитора К. Майера с участием А. И. Мейнгарда, Г. Гугеля, братьев П. и Ф. Бендер.
Март 2	М. Б. т-р	Концерт 12-летнего пианиста Л. Шарпантье с участием Дж. Фильда, И. Марку, Е. П. Филлис. Исп. соч. Фильда и др.
Март 5	М.	Авторский концерт Н. Е. Кубишты.
Март 5	Спб. дом	Концерт И. Рейнгарда с участием др. артистов.
	гр. Кушелева	Исп. соч. Фильда, Рейнгарда и др.
Март 7	Спб. Филарм.	Концерт гобойста Ф. Червенко с участием Ф. Шоберлехнера и др. артистов.
Март 7	М. Б. т-р	Концерт скрипачей театра Карасева и Репина.
Март 8	М. Благор. собр.	Концерты пианистки А. Гедике с участием В. И. Радзивилова, А. О. Бантышева и др.
и 14		
Март 9	М. дом	Концерт 8-летнего скрипача В. Латышева с участием Л. Шарпантье, Н. В. Лаврова и А. О. Бантышева.
	А. И. Анненковой	
Март 10	М. Благор. собр.	Концерт Ф. Бема с участием Дж. Фильда и др. артистов.
Март 15	М.	Авторский концерт пианиста и композитора Ф. Е. Шольца.
Март 15,	Спб. дом	Авторские концерты Л. В. Маурера с участием К. Майера, Ф. Шоберлехнера, Ф. Бема, Г. Ромберга, П. и Ф. Бендеров и нем. певцов.
апр. 29	кн. Хованской	
Март 16	Спб. Филарм.	Концерт капельмейстера А. Морини с участием Дж. Фильда, И. Марку, скрипача Кучинского и рус. певцов. Исп. симф. и вок. соч. Морини и др.
	М. Б. т-р	
Апр. 1	М. Пансион	Исп. две увертюры Бетховена и ф-п. концерт Моцарта соль минор.
	д-ра Кистера	
Апр. 2,	М.	Два концерта И. И. Геништы с участием пианиста Гарддорфа. Исп. две увертюры и 2-я симфония Бетховена, три ф-п. концерта Бетховена, три ф-п. концерта Моцарта, два хора из оратории Генделя «Мессия».
апр. 2		
Апр. 8	М. Пансион	Концерт пианистки А. Гедике с участием А. О. Бантышева, В. И. Радзивилова, Паля (англ. рожок).
	д-ра Кистера	
Апр. 9	Спб. дом	Концерт М. Шимановской с участием певиц М. Сесси, А. Гебгард и др.
	гр. Кушелева	
Май 20	Спб. Филарм.	Авторский концерт скрипача Г. А. Рачинского с участием пианиста Н. И. Морейского.
Сент. 9	М.	Концерт с участием пианистки В. Ф. Кирилловой и флейтиста И. Л. Лаврова.
Сент. 29	М. Б. т-р	Концерт 9-летней скрипачки Э. Нейман с участием др. артистов.
Окт. 23	М. дом	Концерт итал. скрипача Сальватта с участием И. И. Геништы, К. Шульца, А. О. Бантышева.
	кн. Юсупова	
1829		
Март 4	Спб. Филарм.	Концерты польских вундеркиндов Контских: пианистов Антона и Станислава, скрипачей Аполлониария и Кароля, певицы Евгении.
и 30		

Март 5	Спб. Филарм. (зал Энгельгардт)	Концерт слепого фаготиста Э. Вейдингера с участием пианиста Отто Черлицкого, скрипача Реммерса, арфиста Фачека, певца Този.
Март 6	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианистки и певицы А. Крумбмиллер с участием Отто Черлицкого, Този.
Март 8 и 16	Спб. зал Энгельгардт	Авторские концерты Б. Ромберга с участием Г. Ромберга и др. артистов.
Март 9	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианистки А. Гедике с участием Ф. Шоберлехнера, К. Майера и др. артистов.
Март 10, 31, май 2	Спб. зал Энгельгардт	Концерты театр. дирекции с участием итал. певцов, А. И. Мейнгарда, Ф. Бема, К. Майера, Г. Зусмана, С. Шоберлехнер и др.
Март 11 и 27	Спб. зал Энгельгардт	Концерты Филарм. об-ва.
Март 12	Спб. зал Энгельгардт	Концерт англ. пианиста, певца и композитора Э. А. Келлнера с участием др. артистов.
Март 12	М. Благор. собр.	Концерт с участием певца А. О. Бантышева, И. Марку и др.
Март 13	М. Б. т-р	Концерт скрипача И. Грасси с участием Н. Е. Кубишты, П. Титова, Н. В. Лаврова, А. О. Бантышева.
Март 13	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Ф. Бема с участием К. Майера и др. артистов. Исп. соч. Бема, Майера и др.
Март 15	Спб. зал Энгельгардт	Концерт 10-летней скрипачки Э. Нейман с участием итал. артистов.
Март 16	М. пансион Кистера	Авторский концерт пианиста Ф. К. Гебеля с участием др. артистов. Исп. симф. и ф-п. соч. Гебеля и др.
Март 18	М. дом А. И. Анненковой	Концерт А. О. Бантышева с участием др. артистов. Исп. рус. песни Д. Н. Кашина и др.
Март 18	Спб. зал Энгельгардт	Концерт братьев П. и Ф. Бендер с участием Ф. Шоберлехнера, Д. Месса, А. Б. Мемеля, Ф. Дорнауса, братьев Г. и И. Гугель, итал. певцов. Исп. Септет Бетховена и др.
Март 20	Спб. зал Энгельгардт	Концерт К. Майера с участием др. артистов. Исп. Фантазия для фп., хора и орк. Бетховена, соч. Майера и др.
Март 21	Спб.	Концерт слепого гитариста и композитора П. Симона.
Март 21	М. дом Н. В. Ушакова	Концерт с участием артистов и любителей: арфиста Н. П. Девитте, Паля (англ. рожок), И. Марку, А. О. Бантышева, дочерей Ушакова (вокал). Исп. симфония Гайдна, Stabat Mater Перголези и др.
Март 23	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианиста Ф. Шоберлехнера и певицы С. Шоберлехнер с участием певца Э. и Н. Далль'Окка и др. артистов. Исп. увертюра Бетховена «Эгмонт», соч. Шоберлехнера, Вебера, Моцарта и др.
Март 26	Спб. зал Энгельгардт	Концерт слепого скрипача К. Кюна с участием 13-летнего пианиста А. Бернара и др. артистов. Исп. 2-я симфония Бетховена и др.
Март 27	М. Благор. собр.	Авторский концерт Б. Ромберга с участием скрипача И. И. Семенова и др. артистов.
Март 28	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианиста Ф. Шрейнциера с участием др. артистов.
Март 30	М. дом Ф. Ф. Кокошкина	Концерт 9-летнего скрипача В. Латышева с участием пианиста А. И. Дюбюка, певицы А. Я. Петровой и др.
Апр. 1	М. Благор. собр.	Концерт пианистки Адам с участием Дж. Фильда, П. Титова, П. А. Булахова и др.

Апр. 3	Спб. зал Энгельгардт	Концерт слепого флейтиста Гринберга с участием И. Рейнгарда, С. Шоберлехнер и др.
Апр. 4	М. Б. т-р	Концерт контрабасиста А. Далль'Окка с участием Дж. Фильда, Н. Е. Кубишты и др.
Апр. 27	М. / Благор. собр.	Духовный благотворит. концерт с участием Дж. Фильда, И. Марку, «благородных любителей». Исп. соч. Гайдна, Бетховена, Керубини. Дирижер Фельцнер.
Май 21	М. дом А. И. Анненковой	Концерт гитариста и композитора П. Симона.
Нояб. 4 Дек. 23	М. Благор. собр.	Концерт семейства Контских. Исп.: Кантата на всерадостнейший мир России с Турцией. Муз. А. Н. Верстовского, текст А. И. Писарева.
Дек. 29	М. дом кн. Голицына	Концерт с участием А. Н. Верстовского, И. Марку и знатных любителей: пианистки Е. П. Озеровой, арфиста Н. П. Девитте, певки П. А. Бартневой, Е. А. Окуловой и др.

1830

Янв. 12	М. Пансион Т. А. Дюперон	Концерт с участием воспитанниц, Дж. Фильда, И. Марку, скрипача и композитора Конюса.
Февр. 1	М. дом Киреевской	Концерт с участием И. Марку и знатных любителей: арфиста Н. П. Девитте, певки К. Н. и Е. Н. Ушаковых и др.
Февр. 2	М. Б. т-р	Концерт скрипача И. Грасса с участием А. О. Бантышева и др. Исп. соч. А. П. Есаулова, А. Н. Верстовского, Бетховена и др.
Февр. 27	Спб. зал Энгельгардт	Авторский концерт К. Майера с участием др. артистов.
Март 1	Спб. зал Энгельгардт	Концерт слепого фэготиста Э. Вейддингера.
Март 1	М. Б. т-р	Концерт пианиста Ф. К. Гебеля и арфиста К. Шульца.
Март 5	М.	Концерт семейства Контских.
Март 7	Спб. зал Энгельгардт	Концерт скрипача К. Кюна с участием др. артистов.
Март 8	М. Благор. собр.	Концерт с участием Дж. Фильда, И. Марку, 4-летнего скрипача Ан. Контского, К. Шульца, П. А. Булахова, Н. В. Репиной, любителей музыки.
Март 10	Спб. зал Энгельгардт	Концерт кларнетистов П. и Ф. Бендеров с участием виолончелиста П. Бендера и др.
Март 12	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт с участием артистов и любителей: пианистки Е. А. Рахмановой, флейтистки М. Н. Голицына, певки П. А. Бартневой, Е. А. Окуловой, А. С. Шереметевой.
Март 13	Спб. зал Энгельгардт	Авторский концерт Л. В. Маурера с участием др. артистов.
Март 14	Спб. зал Энгельгардт	Концерт певицы Мелас с уч. Реммерса и итал. певцов. Исп. отрывки из опер Дж. Мейербера и итал. композиторов.
Март 14	М. дом А. И. Анненковой	Концерт Л. Шарпантье с участием Дж. Фильда, К. Контского, А. О. Бантышева и Н. В. Лаврова.
Март 21	Спб. зал Энгельгардт	Концерт М. Шимановской с участием др. артистов.
Март 22	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианистки Элены (Далль'Окка) с участием певки С. Шоберлехнер, Н. Далль'Окка, контрабасиста А. Далль'Окка, певца Н. О. Дюра.

Март 23, апр. 20	Спб.	Концерты гитариста П. Симона с участием М. Шимановской, С. Шоберлехнер, Н. Далль'Окка и др.
Март 24	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва. Исп. 110-й псалом А. Ромберга, кантата Моцарта «Кающийся Давид», симфония Ф. Риса.
Март 25, 28, апр. 16	Спб. зал Энгельгардт	Концерты певицы А. Мильдер с участием Ф. Бема, Ф. Шоберлехнера, пианистки Фильда, итал. певцов и др.
Март 28 и 30	М. Б. т-р	Авторские концерты Л. В. Маурера с участием др. артистов. Исп. соч. Маурера, И. И. Геништы и др.
Март 27	Спб. зал Энгельгардт	Авторский концерт Б. Ромберга.
Март 28	М. Б. т-р	Концерт хоровой музыки п/у А. Морини. Исп. соч. Бетховена и Генделя (на рус. яз.).
Апр. 8	Спб. зал Энгельгардт	Авторский концерт Д. Н. Кашина с участием С. Шоберлехнер, Н. Далль'Окка, пианистки Эллены (Далль'Окка).
Апр. 13	Спб. зал Энгельгардт	Концерт франц. флейтиста Ж. Гийу с участием Б. Ромберга и др.
Июль 10, 21, 24, 26, авг. 5	М. Б. т-р	Концерты нем. певицы Г. Зонтаг с участием моск. артистов. Исп. арии итал. композиторов, рус. песни Д. Н. Кашина и А. А. Алябьева, симф. соч. Моцарта, Бетховена, Обера и др.
Июль 28	М. дом ген.- губернатора	Концерт с участием Г. Зонтаг и любителей: Е. А. Окуловой, П. А. Бартеневой, А. С. Шереметевой и др.
Авг. 12, сент. 22 в 25	Спб.	Концерты Г. Зонтаг.
Дек. 21	М. Университ. пансион	На «испытаниях» выст. М. Ю. Лермонтов, исп. на скрипке Allegro из концерта Л. В. Маурера.
1831		
Янв. 24, 31, март 20 и 22	М. Б. т-р	Концерты франц. арфистки А. Бертран с участием Дж. Фильда, Н. В. Репиной, А. О. Бантышева и др.
Март 11	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва. Исп. оратория И. Л. Фукса «Бог» на слова Г. Р. Державина.
Март 14 и 30	Спб.	Концерты тромбонистов Шмидт.
Март 16	М. Б. т-р	Концерт скрипача И. Грасси.
Март 18	М. Б. т-р	Концерт И. Марку с участием И. Грасси, А. Морини, Нентвиха. Исп. квартет Паганини для гитары, скрипки, альты и виолончели.
Март 18	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Ф. Бема.
Март 21	Спб.	Концерт пианистки Эллены (Далль'Окка) с участием С. Шоберлехнер.
Март 22	М. Б. т-р	Концерт в пользу инвалидов с участием А. Бертран и др. артистов.
Март 23, апр. 4	Спб. зал Энгельгардт	Концерты скрипача Ф. Давида и виолончелиста К. Ромберга с участием К. Майера, И. Рейнгарда, Г. Зусмана, Г. Ромберга, Ф. Бема и др.
Март 26	М. т-р	Концерт скрипача Реммерса с участием пианистки О. Г. Жебелевой, флейтиста Ж. Гийу и др.
Март ?	Спб. зал Энгельгардт М.	Концерт знатных любителей с участием Е. А. Рих-

		тер, Е. П. Озеровой, П. А. Бартеневой, А. С. Шереметевой, Е. А. Окуловой, Е. А. Рахмановой, Н. А. Мельгунова, Г. А. Теплова и др. Дирижер А. Н. Верстовский.
Апр. 5	М. Б. т-р	Концерт певца Н. В. Лаврова с участием А. О. Бантышева, О. А. Петрова, П. А. Булахова, Е. П. Филлис и мн. др. Исп. ария для голоса и хора с орк. А. А. Алибьева «Узник», посв. памяти Ф. Е. Шольца и др.
Апр. 8 и 22	М. Благор. собр.	Благотворит. концерты любителей с участием П. А. Бартеневой, Н. А. Самойлова, Н. А. Теплова и др.
Апр. 9	Спб. зал Энгельгардт	Благотворит. концерт Об-на любителей музыки с участием Матв. Ю. Внелгорского, А. Ф. Львова, В. Ф. Одоевского, Прида, певч. капеллы.
Авг. 13	Спб. Кам.-остр. т-р	Благотворит. концерт с участием К. Майера, Ф. Бема, П. и Ф. Бендеров, нем. певцов. Дирижер Д. Месс.
Сент. 12	М. Благор. собр.	Концерт артистов вновь учрежденного Нем. театра с участием оркестра сенатора Теплова.
Нояб. 4 и 23	М. дом кн. Голицына	Концерты любителей с участием А. Н. Верстовского, И. И. Геништы, П. А. Бартеневой, Е. А. Окуловой, Е. П. Озеровой, Н. П. Девиtte и др. Исп. соч. рус. и итал. композиторов.
Нояб. 15	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт любителей с участием П. А. Бартеневой.
Нояб. 29	М. Благор. собр.	Концерт франц. флейтиста Ж. Гийу с участием артистов нем. труппы.
Дек. 23	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва. 1-е исп. в России увертюры «Кориолан» и «Король Стефан» Бетховена, увертюры «Морская тишь» Мендельсона.
1832		
Янв. 4	Спб.	Концерт любителей музыки. Исп. оратории <i>Stabat Mater</i> Перголези в ред. А. Ф. Львова.
Февр. 29	М. дом кн. Юсупова	Благотворит. концерт любителей музыки.
Март 3 и 24	Спб. М. т-р и зал Энгельгардт	Концерты швед. певицы И. фон Шульц с участием Реммерса, пианиста Э. Гопле и флейтиста Адднера.
Март 9 и 23	Спб. зал Энгельгардт	Концерты Филарм. об-ва.
Март 10	Спб. зал Энгельгардт	Концерт скрипача Реммерса с участием др. артистов.
Март 10 и 21	М. Б. т-р	Концерты франц. скрипача Ф. Давида и виолончелиста К. Ромберга с участием скрипачей А. М. Аматова, И. И. Иоганниса и др. Исп. соч. Бетховена, Ф. Давида, К. Ромберга и др.
Март 11	М. Б. т-р	Концерт скрипача И. Грасси.
Март 13	М. Б. т-р	Концерт капельмейстера моск. театров И. Фельцмана.
Март 14	М. Б. т-р	Концерт супругов Столь, певицы и дирижера Нем. т-ра.
Март 15	М. Благор. собр.	Концерт с участием Ф. Давида, К. Ромберга и др.
Март 16	М. Б. т-р	Концерт пианиста К. Гедике с участием нем. артистов.
Март 18	М. Б. т-р	Концерт И. Марку с участием др. артистов.
Март 20	М. Б. т-р	Концерт капельмейстера моск. театров А. Е. Варламова. Исп. Реквием Моцарта силами рус. артистов.

Март 21	Спб. Б. т-р	Концерт певицы А. П. Лебедевой с участием В. А. Шемаева, О. А. Петрова и др.
Март 25	М. Б. т-р	Концерт пианиста В. О. Лемоха с участием др. артистов.
Март 26	М. Б. т-р	Концерт виолончелистов Г. Шмидта, И. И. Иоганниса, Гренцбаха, Гюлен и др.
Март 27	М. М. т-р	Концерт певцов Н. В. Лаврова и А. О. Бантышева с участием А. Е. Варламова, П. Титова, И. Марку.
Март 31	М. Б. т-р	Концерт кларнетиста П. Титова с участием Л. К. Костина, И. Грасси, Л. Ф. Лангера, Н. В. Лаврова и А. О. Бантышева.
Апр. 11	Спб.	Концерт Ф. Давида и К. Ромберга.
Май 5	Спб.	Концерт Л. В. Маурера с сыновьями Всеволодом и Александром, скрипачом и виолончелистом.
Июль 7	М. Б. т-р	Концерт Л. В. Маурера и его 13-летнего сына Всеволода.
Сент. 16 и 30, окт. 16 и нояб. 30	Спб. Б. т-р и зал Энгельгардт	Концерты франц. пианистки А. К. Бельвиль-Ури с участием скрипача Ури, Г. Зусмана, певца То-зи и нем. певцов.
Окт. 7	Спб. зал Энгельгардт	Концерт итал. певицы Карадори-Аллан с участием др. артистов.
Дек. 10	Спб. дом Д. Л. Нарышкина	Концерт Об-ва любителей музыки с участием М. Ю. Внелгорского и др. знатных любителей.
Дек. 29	М. Благор. собр.	Концерт пианистки А. К. Бельвиль-Ури.

1833

Янв. 22, 29, 31, февр. 7, 11	М. Благор. собр. и дом Н. А. Небольсина	Концерты певицы Карадори-Аллан с участием др. артистов. Исп. арии итал. композиторов, Мейербера, рус. песня с вариациями И. И. Генншты.
Янв. 28, февр. 3	М. Благор. собр.	Концерты ученика Паганини скрипача Нагеля с участием И. Грасси. Исп. соч. Нагеля и др.
Февр. 23, март 15 и 19	М. Благор. собр. и дом Н. А. Небольсина	Концерты пианистки А. К. Бельвиль-Ури и скрипача Ури.
Февр. 23	Спб. зал Энгельгардт	Концерт К. Ромберга и Ф. Давида с участием пианиста А. Герке и др.
Февр. 25	Спб.	Концерт скрипача Реммерса с участием др. артистов. Исп. симф. соч. Бетховена, М. Ю. Внелгорского и др.
Февр. 27	Спб.	Концерт скрипача Нагеля. Исп. вариации Паганини и др.
Февр. 28	М. Благор. собр.	Концерт с участием А. К. Бельвиль-Ури, А. М. Аматова, И. Грасси, И. Марку, А. О. Бантышева.
Март 1	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва. 1-е исп. в России 6-й симфонии и мессы до мажор Бетховена.
Март 2, апр. 29	Спб. зал Энгельгардт	Концерты Л. В. и В. Мауреров с участием др. артистов. Исп. симф. и камерные соч. Л. Маурера и др.
Март 2	М. Б. т-р	Концерт И. Грасси с участием Г. Шмидта, В. О. Лемоха, Н. В. Лаврова. Исп. соч. Ф. К. Гебеля, И. И. Иоганниса и др.
Март 8	Спб. Коммерч. клуб	Концерт пианиста Венцеля с участием К. Майера, скрипача Шмидекампа и виолончелиста Л. Венцеля. Исп. 3-я симфония Бетховена (фп. в 4 руки) и др.

Март 11	М. дом А. И. Анненковой	Концерт контрабасиста А. Далль'Окка с участием др. артистов.
Март 14	Спб. Алекс. т-р	Концерт Карадори-Аллан.
Март 15	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва. Исп. 3-я симфония Бетховена и 4-я месса Л. Керубини.
Март 16	М. Благор. собр.	Концерт валторниста и композитора И. Леви с участием др. артистов.
Март 20	Спб. Алекс. т-р	Концерт кларнетиста Г. Бермана с сыном (бас-сеттори).
Март 23	М. дом гр. Маркова	Концерт 11-летнего скрипача Ж. Гюломи.
Март 23 Апр. 5	М. М. т-р М. дом кн. Гагарина	Концерт А. Е. Варламова. Концерт Об-ва любителей музыки в пользу Н. Е. Кубишты с участием пианиста П. Ф. Зубова, арфиста Н. П. Девятте, виолончелистов Д. Н. Сатина и И. Марку, скрипачей М. Н. Матцева, В. И. Радвиллова, И. А. Нарышкина, гитариста П. П. Дельвига.
Апр. 7	М. дом А. И. Анненковой	Концерт пианиста Статковского с участием его учеников, скрипача А. М. Аматова, певицы А. Петровой, певца Н. В. Лаврова.
Май 18	Спб.	Концерт Ф. Шоберлехнера.
Дек. 1	Спб:	Концерт Б. Ромберга.

1834

Янв. Янв. 21, февр. 18, март 16	М. М. Благор. собр.	Открытие концертов Моск. муз. собрания. Концерты певицы Г. Карль. Исп. арии итал. композиторов, Вебера, рус. песня М. Ю. Внелъгорского.
Февр. 25, март 4 Март 11	М. дом гр. Бобринской М.	Концерты скрипача Ж. Гюломи. Исп. соч. Паганини, К. Липиньского, Я. Калливодды. 4-й концерт Моск. муз. собрания с участием Е. А. Рахмановой, П. А. Бартеневой, Н. И. Пашкова и др. Исп. увертюра «Эгмонт», Септет Бетховена и др. (В предыдущих концертах исп. 1, 4 и 5-я симфонии Бетховена).
Март 12 Март 14	Спб. Мих. т-р Спб. зал Энгельгардт	Концерт Г. Зусмана с участием др. артистов. Концерт Л. В., А. и В. Мауреров с участием А. Герке. Исп. скрипичный концерт Бетховена, соч. Л. Маурера и др.
Март 15	М. Благор. собр.	Концерт Ф. Шалька (бассеттори) с участием др. артистов.
Март 17	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва. Исп. 2-я симфония Бетховена, хор. соч. А. Ф. Львова и 1-я симфония Л. В. Маурера.
Март 19 Март 21	М. Благор. собр. Спб. зал Энгельгардт	Концерт А. Е. Варламова. Концерт Ф. Бема с участием др. артистов. Исп. увертюра Мендельсона «Сон в летнюю ночь» и др.
Март 25	М. Благор. собр.	5-й концерт Моск. муз. собрания с участием скрипача Н. А. Теплова, пианистки М. Н. Щербатовой, певицы Е. А. Соймоновой и др. Исп. симфония Моцарта соль минор, увертюры к опере «Фиделио» Бетховена и «Оберон» Вебера.
Март 26	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Г. Ромберга с участием И. Рейнгарда, Г. Карль. Исп. симфония и «Битва Веллингтона при Витторини» Бетховена, соч. Ромберга и др.
Март 28 и 30, апр. 7 и 14	Спб. Мих. т-р и зал Энгельгардт	Концерты нем. певицы С. Гейнефеттер.

Март 28	М. Б. т-р	Концерт И. К. Марку с участием П. Титова. Исп. квинтет Моцарта и др.
Март 30	М. Благор. собр.	Авторский концерт К. Майера с участием др. артистов.
Март 31, апр. 3	М. Б. т-р	Авторский концерт Л. В. Маурера с участием др. артистов. Исп. увертюра «Эгмонт» Бетховена; симф., камерные и вок. соч. Маурера.
Март 31	Спб. зал Энгельгардт	Концерт А. И. Мейнгарда с участием др. артистов. Исп. симфония Мендельсона, соч. Бетховена, Моцарта, Мейнгарда и др.
Апр. 4	М. Б. т-р	Концерт скрипача Ф. Давида с участием Г. Шмидта и др.
Апр. 5	М. Б. т-р	Концерт капельмейстера И. Фельцимана с участием Т. Оттаво, А. Я. Петровой, А. О. Бантышева, Н. В. Лаврова и др.
Апр. 6	М. Купеч. собр.	Концерт П. Титова с участием др. артистов. Исп. соч. А. Е. Варламова, В. И. Радвиллова, Л. В. Маурера и др.
Апр. 7	М. Б. т-р	Концерт в пользу инвалидов с участием Ф. Давида, Л. Маурера, К. Майера, Паля, Ф. Шалька, рус. певцов. Исп. соч. Бетховена, Обера, Герольда, Давида и др.
Апр. 8	М.	Благотворит. концерт Моск. муз. собрания с участием Л. В. Маурера, М. Н. Щербатовой, П. А. Бартенева, Н. И. Пашкова, А. Н. Верстовского.
Апр. 9	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва. Исп. 2-я месса Керубини.
Апр. 10	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианиста А. Герке. Исп. фп. концерт и Вариации на тему Моцарта Шопена.
Апр. 12	Спб. Мих. т-р	Концерт певицы Г. Карль с участием А. Герке и Г. Ромберга. Исп. соч. Шопена, Мендельсона.
Апр. 12	М. Б. т-р	Концерт Энгелина на хроматич. валторне.
Апр. 13	М. Благор. собр.	Концерт А. и Вс. Мауреров с участием др. артистов. Дирижер Л. В. Маурер.
Апр. 13	Спб. зал Энгельгардт	Благотворит. концерт любителей с участием А. Ф. Львова, Матв. Ю. Внельгорского, Ф. М. Толстого и др. Исп. соч. Внельгорского, Львова, Мейербера и др.
Апр. 15	М. Благор. собр.	6-й концерт Моск. муз. собрания с участием П. А. Бартенева, Е. А. Соймоновой, Н. П. Девитте, А. И. Гудовича, Л. В. Маурера, Ф. К. Гебеля и др.
Нояб. 6	Спб.	Концерт скрипачей братьев Эрнста и Эдуарда Эйхгорн (10-ти и 12-ти лет).

1835

Февр. 10, 25, март 5, 8, 17, 28, апр. 9 и 13	М. Благор. собр. и Б. т-р	Концерты скрипачей братьев Эрнста и Эдуарда Эйхгорн с участием их отца, виолончелиста, певцов А. Я. Петровой и Н. В. Лаврова. Исп. соч. Паганини и др.
Февр. 25	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Г. Зусмана с участием др. артистов.
Февр. 27	Спб. Мих. т-р	Концерт Ж. Гийу с участием нем. артистов. Исп. симф. соч. Бетховена и др.
Март 1	М. Б. т-р	Концерт скрипачки Т. Оттаво с участием др. артистов. Дирижер Паль.

Март 5	Спб.	Концерт пианиста К. Майера.
Март 6	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Ф. Бема с участием др. артистов. Исп. «новая увертюра» Мендельсона и др.
Март 7	Спб. Мих. т-р	Концерт А. И. Мейнгарда с участием К. Майера и А. Я. Воробьевой.
Март 7	М. Б. т-р	Концерт И. Грасси с участием др. артистов.
Март 9	М. Б. т-р	Концерт скрипача В. Латышева.
Март 9, апр. 19	Спб. Мих. т-р, дом В. А. Всеволожского	Концерты 16-летнего пианиста-импровизатора Т. Штейна с участием Л. В., Вс. и А. Мауреров. Исп. концерт Шопена и др.
Март 11.	Спб. зал Энгельгардт	Концерт скрипача И. А. Бера с участием др. артистов.
Март 13	Спб. Мих. т-р	Концерт Г. Ромберга с участием др. артистов. Исп. I и II части 7-й симфонии Бетховена, Серенада М. И. Глинки, I часть и финал Октета Мендельсона и др.
Март 18 и 20	М. Благор. собр.	Концерты Моск. муз. собрания (второй — в пользу композитора Ф. К. Гебеля).
Март 21	М. Б. т-р	Концерт П. Титова с участием моск. артистов.
Март 23	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт Л. В. Маурера с участием др. артистов. Исп. увертюра Бетховена «Король Стефан», соч. Варламова, Виельгорского и др.
Март 25	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пом. капельмейстера имп. театра Д. А. Шелихова. Исп. 3-я симфония Бетховена, хор. концерт С. А. Дегтярева, соч. Шелихова для хора и орк., 1-й концерт Шопена и др.
Март 27	М. Б. т-р	Концерт Н. В. Лаврова с участием др. моск. артистов. Исп. соч. Алябьева, Варламова, Кашкина и др.
Март 29, апр. 10	Спб. зал Энгельгардт	Благотворит. концерты любителей музыки с участием А. Ф. Львова, Матв. Ю. Виельгорского, Придв. певч. капеллы и «благородных любителей». Исп. соч. Вебера, Мейербера, Львова и др.
Дек. 22	М.	Концерт Дж. Фильда.

1836

Янв. 26, 29, февр. 2 и 19	М. дом А. С. Небольсиной и Благор. собр.	Концерты англ. певицы А. Леси с участием Дж. Фильда, Ж. Гюломи, пианистов-любителей М. Н. Щербатовой и А. Н. Арсеньева и др.
Февр. 17	М. Благор. собр.	Концерт скрипачки Т. Оттаво. Исп. соч. Паганини и др.
Февр. 17	Спб. Мих. т-р	Концерт польской пианистки Ж. Борейко с участием скрипача И. И. Семенова.
Февр. 19	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт франц. флейтиста Ж. Гийу с участием А. Герке, Ф. Бема и др.
Февр. 21	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт К. Майера с участием пианисток А. Матьё, Бер, Майер, И. Габлер, пианистов А. Герке, А. Бернар, братьев И. и А. Черлицких, Ф. Шрейнциера, Шиллера, Уэ, Адама, Литгарда, Куммера и др. Исп. ансамбль для 8-ми фп. в 32 руки.
Февр. 22	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва. Исп. хор. соч. Мендельсона и Гайдна.
Февр. 24	М. Благор. собр.	Концерт скрипачки М. И. Ершовой с участием пианиста Н. Финагина, скрипача А. П. Полякова, певца Н. В. Лаврова и др.
Февр. 26	М. М. т-р	Концерт П. Титова с участием Н. Финагина и др.

Февр. 26	Спб. Двор. собр.	Концерт Ф. Бема с участием его 9-летнего сына скрипача Л. Бема и др. Исп. «новая увертюра» Мендельсона и др.
Февр. 27	М. Б. т-р	Концерт В. О. Лемоха с участием др. артистов. Исп. фп. концерт Мендельсона и др.
Февр. 29	М. Благор. собр.	Концерт с участием пианиста и композитора А. И. Виллуана (дебют), Г. Шмидта, певицы А. Дабас. Исп. фп. концерт Виллуана.
Февр. 29	Спб. Мих. т-р	Концерт И. А. Бера с участием его жены и дочери, пианисток, и др. артистов. Исп. фп. концерт Мендельсона, соч. Бера и др.
Март 1	М. Благор. собр.	Концерт п/у А. Ф. Львова с участием Л. В., Вс. и А. Мауреров, Дж. Фильда. Исп. соч. Львова, А. Е. Варламова, М. Ю. Виельгорского.
Март 2	М. Благор. собр.	Концерт братьев Н. и А. Афанасьевых, скрипача и пианиста, п/у Я. Афанасьева. Исп. соч. Паганини и др.
Март 4	Спб. Мих. т-р	Концерт А. Герке с участием др. артистов. Исп. Каприччио Мендельсона, соч. А. Герке и др.
Март 7	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва. 1-е исп. в России 9-й симфонии Бетховена.
Март 9	Спб. Мих. т-р	Концерт Г. Ромберга с участием др. артистов. Исп. кантата Генделя «Пиршество Александра» (1-е исп. в России), соч. Мендельсона и др.
Март 9	М. Б. т-р	Концерт певицы Савяцкой с участием Дж. Фильда, Л. Шарпантье, М. И. Ершовой, Л. В., Вс. и А. Мауреров и др.
Март 11, апр. 11	М. дом Татищевой	Концерты пианиста-импровизатора Т. Штейна.
Март 12	М. Б. т-р	Концерт А. О. Бантышева с участием скрипачей А. С. Гурьянова и А. М. Щелина и др. Исп. соч. А. Н. Верстовского и др.
Март 12	Спб. Двор. собр.	Авторский концерт виолончелиста К. Шуберта с участием нем. певцов.
Март 16	М. Благор. собр.	Концерт гитаристов Ляхова и Белошенина.
Март 17	М. Благор. собр.	Авторский концерт Л. В. Маурера с участием его сыновей и Дж. Фильда.
Март 18	М. М. т-р	Концерт Н. В. Лаврова с участием А. Е. Варламова, Дж. Фильда, А. М. Щелина и др.
Март ?	М. Благор. собр.	Концерт «профессора русского пения» А. Е. Варламова.
1837		
Янв. 11	Спб. Двор. собр.	Концерт бельг. скрипача А. Ж. Арто с участием др. артистов. Исп. «Крейцера» соната и часть из 5-й симфонии Бетховена, соч. Арто.
Февр. 7, 14, 21, 28	Спб. Двор. собр. и Б. т-р	Концерты виолончелиста и композитора М. Борера с участием А. Герке.
март 18		
Февр. ?	М.	Благотворит. концерт любителей, учеников Дж. Фильда, с целью сбора средств на сооружение памятника Фильду.
Март 8	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт Г. Зусмана с участием А. Герке, К. Шуберта, А. Я. Воробьевой, М. М. Степановой и др.
Март 10, 29	Спб. Б. т-р	Авторские концерты бельг. скрипача Т. Гаумана с участием пианиста Л. Майера, арфиста К. Бекера и др.
апр. 7		

Март 13	Спб. Двор собр.	Концерт Филарм. об-ва с участием Л. Майера. Исп. оратория и «Крейцера» соната (в переложении для орк.) Бетховена. Дирижер И. Ф. Келлер.
Март 15	М. Благор. собр.	Концерт братьев Н. и А. Афанасьевых, скрипача и пианиста.
Март 17	Спб. Двор. собр.	Концерт Ф. Бема с участием др. артистов. Исп. увертюра Мендельсона «Гебриды» и др.
Март 20	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт Л. В. Маурера с участием его сыновей и др. артистов.
Март 22, май 9	Спб. Коммерч. клуб	Концерты К. Ромберга. Исп. собст. соч.
Март 25	Спб. Б. т-р	Авторский концерт пианиста Л. Майера.
Март 27	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва. Исп. соч. Бетховена, Ф. Лахнера, Э. Фески.
Март 31	Спб. Двор. собр.	Концерт скрипача И. А. Бера с участием А. Я. Воробьевой и др.
Март-апр.	М.	Концерты скрипача А. Ж. Арто.
Апр. 1	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт Ж. Гийу.
Апр. 2	М. Благор. собр.	Авторский концерт композитора, пианиста и певца А. Д. Жилина.
Апр. 3	Спб. Мих. т-р	Концерт Г. Ромберга с участием др. артистов. Исп. сцены из оперы «Фауст» А. Радзивилла, соч. Мендельсона и др.
Апр. 5	Спб.	Концерт пианиста-импровизатора Т. Штейна.
Апр. 7	Спб. Двор собр.	Концерт К. Майера с участием др. артистов. Исп. фп. концерт Мендельсона и др.
Апр. 8	М. Лютер. церковь	Хоровой концерт любителей с участием И. И. Генншты (орган). Исп. оратория Гайдна «Семь последних слов искупителя».
Апр. 22, 25, май 2 и 7	М. Благор. собр.	Концерты скрипача Т. Гаумана.
Апр. 24, 25	Спб.	Благотворит. концерты любителей. Конц. исп. оперы Россини «Вильгельм Телль» с участием музыкантов гвард. полков.
Апр. ?	М.	Концерт виолончелиста М. Борера.
Май 8	Спб. Двор собр.	Концерт К. Арнольда с участием А. Я. Воробьевой, М. М. Степановой, О. А. Петрова. Исп. отрывки из его оперы «Цыганка».

1838

Февр. 20, 25, март 2, 4	Спб. Б. т-р	Авт. концерты норв. скрипача и композитора Уле Булля. Исп. соч. Булля и Паганини.
Февр. 21	Спб. Двор собр.	Авторский концерт нем. виолончелиста И. Б. Гросса с участием А. Герке, Ф. Бема, певца В. Ферзинга.
Февр. 23	Спб. Двор. собр.	Концерт франц. флейтиста Ж. Гийу с участием флейтиста А. Семенова и др.
Февр. 24	Спб.	Концерт пианиста А. Герке.
Февр. 26, март 12	Спб. Двор. собр.	Концерты Филарм. об-ва. Исп. орат. Ф. Шнейдера «Страшный суд», fuga для оркестра и Реквием Моцарта.
Февр. 28	Спб. Двор. собр.	Авторский концерт А. И. Мейнгарда с участием его сына скрипача Н. Мейнгарда и др. артистов.
Март 2	Спб. Двор. собр.	Концерт Ф. Бема с участием Л. Бема, К. Майера, И. Б. Гросса. Исп. увертюра Берлиоза, фп. концерт Мендельсона и др.
Март 5	Спб. Двор. собр.	Концерт И. А. Бера с участием М. И. Ершовой, Ц. Бера и др.

Март 6, 15, 22 и апр. 14	Спб. Б. т-р и Двор. собр.	Концерты бельг. скрипача и композитора А. Вьетана с участием др. артистов.
Март 7	Спб. Двор. собр.	Авторский концерт Л. В. Маурера с участием А. и Вс. Мауреров, У. Булля и др.
Март 9	Спб. Двор. собр.	Концерт Г. Ромберга с участием И. Рейнгарда и др. Исп. отрывки из оперы Моцарта «Идомея», фп. концерт Вебера, увертюра Мендельсона и др.
Март 7 Март 11 и 18	М. Б. т-р Спб. Б. т-р	Авторский концерт пианиста Л. фон Майера.
Март 13	Спб. Двор. собр.	Концерты польского скрипача и композитора К. Липиньского.
Март 14	Спб. Двор. собр.	Концерт А. Ж. Арто с участием А. Герке. Исп. Фантазия Листа, I часть 3-й симфонии Бетховена, соч. Арто.
Март 15	Спб. Двор. собр.	Концерт Приды, певч. капеллы п/у Рубини. Исп. оратория Мендельсона «Павел» и др.
Март 17	Спб. Двор. собр.	Концерт чеш. пианиста А. Таузига с участием др. артистов.
Март 19	Спб. Б. т-р	Концерт англ. пианистки Р. Ледло. Исп. II и III части 2-го фп. концерта Шопена и др.
Март 21	Спб. Б. т-р	Концерт в пользу инвалидов. Исп. хоры из оратории «Павел» Мендельсона, из опер Мейербера, Донизетти, музыка для военного орк., аранжир. Ф. Б. Гаазе и др.
Март 23, апр. 9	Спб. Двор. собр.	Авторский концерт пианиста и композитора А. Гензельта. Исп. собств. соч., этюд Шопена, пьесы Вебера.
Март 23, 27, 30	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерты любителей с участием П. А. Бартеновой, А. Ф. Львова, Матв. Ю. Вильгорского и др. Исп. соч. Глинки, Мейербера, Шпора и др.
Апр. 18, 22, 25	М. Благор. собр. и Б. т-р	Концерты скрипача Уле Булля.
Апр. 24 и 26	Спб. Двор. собр.	Концерты пианиста и композитора Л. Мейера.
Сент. 8 Дек. 21	Спб. Спб. Двор. собр.	Концерты 10-летней пианистки Ю. Л. Гринберг. Концерт швед. пианистки и певицы Э. д'Уггя. Концерт франц. пианистки К. Плейель.

1839

Янв. 25, февр. 20	Спб. Двор. собр. и Мих. т-р	Концерты певицы К. Новелло. Исп. арии Беллини, Мейербера, англ. и франц. романсы.
Февр. 15	Спб. Мих. т-р	Концерт франц. пианистки К. Плейель.
Февр. 16	Спб. Мих. т-р	Концерт франц. гитариста Е. Пике. Исп. соч. Паганини и др.
Февр. 22, 26, март 5, 12, 15	Спб. Двор. собр. и Алекс. т-р	Концерты австр. пианиста и композитора С. Тальберга. Исп. 3-я симфония Бетховена, соч. Тальберга.
Февр. 23 и март 9	Спб. Двор. собр.	Концерты Филарм. об-ва. Исп. симфония Моцарта до мажор, 3-й фп. концерт Бетховена и др. Солист А. Гензельт. Дирижер И. Ф. Келлер.
Февр. 25	Спб. Двор. собр.	Авторский концерт А. И. Мейнгарда и скрипача Н. Мейнгарда с участием др. артистов.
Февр. 25, март 1, 6 и 14	М. Б. т-р и Благор. собр.	Авторские концерты К. Липиньского.

Февр. 27	Спб. Мих. т-р	Концерт певицы А. Я. Петровой.
Март 1	Спб. Двор. собр.	Концерт Ф. Бема и Л. Бема с участием др. артистов.
Март 3	М. Б. т-р	Авторский концерт А. Е. Варламова — композитора, дирижера и певца.
Март 4 и 13	Спб. Двор. собр.	Авторские концерты бельг. виолончелиста А. Ф. Серве.
Март 7	Спб. Алекс. т-р	Концерт с участием С. Тальберга.
Март 11	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт Л. В. Маурера с участием его сыновей и др. артистов.
Март 14	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт любителей с участием П. А. Бартеневой, Г. Росси (Зонтаг), Матв. Виельгорского, М. И. Глинки, В. Ф. Одоевского, М. Д. Резвого и др. Исп. соч. Вебера, Мейербера, Мендельсона и др.
Март 16	Спб. Двор. собр.	Концерт Г. Ромберга с участием др. артистов. Исп. соч. Бетховена, А. Ромберга и др.
Март 18	Спб. Алекс. т-р	Концерт с участием С. Тальберга и А. Ф. Серве.
Апр. 23	Спб. Двор. собр.	Концерт скрипача и композитора А. Вьетана.
Апр. 24	Спб. Б. т-р	Авторский концерт К. Липиньского.
Июль 11	М., Воксал Петр. парка	1-й публичный концерт 9-летнего пианиста А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Фильда, Гензельта, Гуммеля, Тальберга, Листа.
Нояб. 5	Павловск	Концерт И. Германа. Исп. «Болеро» Даргомыжского, увертюра из балета «Прометей» Бетховена, соч. Ланнера, Штрауса, Германа и др.
Дек. 21	Спб. Уч-ще право-ведения	Выступление юных А. Н. Серова и В. В. Стасова на муз. вечере.
Дек. 22	Спб. Двор. собр.	Концерт А. Вьетана.

1840

Янв. 4	Спб. дом кн. Юсупова	Концерт виолончелиста А. Ф. Серве и певицы Ш. Куро.
Март 3, 8, апр. 1	Спб. Б. т-р, зал Энгельгардт	Концерты бельг. виолончелиста Ф. Прюма.
Март 4, май 12, 18	Спб. Б. т-р, зал Энгельгардт	Концерты А. Вьетана.
Март 4	М. Благор. собр.	Концерт А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. А. И. Виллуана, «Хроматический галоп» Листа и др.
Март 6, 27	Спб. зал Энгельгардт	Концерты Филарм. об-ва. 1-е исп. в России 7-й симфония Бетховена, симфонии Прейера, оратории Ю. Эльснера, баллады П. Воротникова «Светлана».
Март 7	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Г. Зусмана с участием др. артистов.
Март 7	М.	Концерт виолончелиста А. Ф. Серве. Исп. симф. произв. Бетховена и соч. Серве.
Март 8	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианиста А. Герке.
Март 9	Спб. зал Энгельгардт	Концерт виолончелиста и композитора И. В. Гросса. Исп. увертюра Берлиоза и соч. Гросса.
Март 10	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт духовной хор. музыки. Исп. соч. Сартти, Саппенцы, Бортиянского, Дегтярева.
Март 11	Спб. зал Энгельгардт	Авторский концерт К. Шуберта с участием др. артистов. Исп. хоры Моцарта и Мейербера.
Март 13	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Ф. Бема с участием Л. Бема, К. Майера, К. Шуберта. Исп. увертюры Бетховена и Мендельсона.

Март 16	Спб. Мих. т-р	Концерт швед. певицы и пианистки Э. д'Угглас с участием К. Майера.
Март 17	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианиста Л. Мейера. Исп. «Хроматический галоп» Листа и соч. Мейера.
Март 21	Спб. Мих. т-р	Концерт певца А. О. Бантышева.
Март 30, апр. 19	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерты любителей с участием Г. Росси (Зонтаг), П. А. Бартеневой, А. Бишоп, А. Н. Шатиловой, Н. И. и А. И. Пашковых, В. А. Соллогуба, М. Ю. Виельгорского, Р. Н. Бокса и др. Исп. соч. Алябьева, Вебера, Мейербергера, Россини, Доницетти и др.
Апр. 2	М. Купеч. собр.	Авторский концерт Г. А. Рачинского.
Апр. 2	Спб. Мих. т-р	Концерт Вс. и А. Мауреров с участием А. Герке.
Апр. 2, 6, 16, 28, май 15	Спб. зал Энгельгардт и Б. т-р	Концерты чеш. пианиста и композитора А. Дрейшока. Исп. соч. Шопена № 12, соч. Бетховена, Листа и др.
Апр. 3	Спб. дом гр. Кушелева	Концерт певицы А. Я. Петровой с участием др. артистов. Исп. арии и романсы Глики, Алябьева, Ф. М. Толстого, М. Л. Яковлева.
Апр. 5	Спб. зал Энгельгардт	Концерт скрипачки М. И. Ершовой.
Апр. 6	Спб. дом кн. Юсупова	Концерт нем. пианиста Э. Габербира с участием И. Б. Гросса. Исп. соч. «Галоп» Листа и др.
Апр. 7, 17	М. Благор. собр.	Концерты А. Вьетана.
Май 14	Спб. дом кн. Голицына	Концерт пианиста А. Дрейшока с участием А. Ф. Серве, А. Вьетана, А. Гензельта, К. Шуберта.
Апр. 20 Май 19, 27, июнь 27	М. Купеч. собр. Спб. зал Энгельгардт	Концерт А. Е. Варламова.
Июнь 13, нояб. 21 и 26	Спб. зал Энгельгардт	Концерты франц. арфиста Р. Н. Бокса и англ. певицы А. Бишоп. Исп. арии и сцены из опер, соч. Бокса.
Нояб. 10, 18 и 26	Спб. Двор. собр.	Концерты 16-летнего скрипача Н. Д. Дмитриева (Свечина).
Нояб.	Спб. Петропавл. церковь	Концерты итал. певицы Дж. Пасты с участием пианиста Леграна. Начало еженедельных (по субботам) концертов об-ва Liedertafel.
1841		
Янв. 4, 11, 18, февр. 4	М.	Концерты Дж. Пасты.
Янв. 12	Спб. зал Энгельгардт	Концерты певицы А. Бишоп и арфиста Р. Н. Бокса.
Янв. 25, февр. 26	Спб. зал Энгельгардт	Концерты нем. певицы С. Гейнефеттер с участием др. артистов. Исп. соч. Шуберта и др.
Февр. 3	Спб. М. т-р	Концерт певцов А. Я. и О. А. Петровых.
Февр. 18, 22	Спб. зал Энгельгардт	Концерты А. Дрейшока. Исп. соч. Шопена, Листа и соч. Мейера.
Февр. 19	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва с участием Л. Шатиловой, Г. Росси (Зонтаг), Придв. певч. капеллы.
Февр. 19, 22	Спб. дом гр. Кушелева	Концерты австр. певца А. Странского и его хора. Исп. итал. арии и тирольские песни.
Февр. 21, март 9	Спб. Алекс. т-р	Концерты скрипача И. Гиса. Исп. соч. Мейера.

Февр. 22	Спб. Алекс. т-р	Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева с участием др. артистов.
Февр. 22 и 25	Спб. Алекс. т-р, Двор. собр.	Концерты Дж. Пасты.
Февр. 23	Спб. зал Энгельгардт	Концерт А. Герке с участием А. и Вс. Мауреров, А. Странского с тирольским хором.
Март 1	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Г. Ромберга с участием Дж. Пасты. 1-е исп. в России Реквиема Берлиоза.
Март 3	М. Купеч. собр.	Авторский концерт Д. Н. Кашина с участием его учеников и певца Д. В. Курова.
Март 5	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва. Исп. отрывки из оперы Мейербера «Гугеноты».
Март 7, апр. 10	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерты любителей с участием П. А. Бартеневой, Г. Росси (Зонтаг); А. Я. Билибиной, Л. Шатиловой, А. Ф. Львова, Н. И. Бахметева, Ф. М. Толстого и др.
Март 8	Спб. зал Энгельгардт	Авторский концерт И. Б. Гросса с участием нем. артистов. Исп. симфония Шуберта.
Март 8	М. М. т-р	Концерт с участием И. И. Иоганниса и А. О. Бантышева. Исп. 1 часть 5-й симфонии Бетховена; соч. Иоганниса.
Март 9	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианистки Ж. Борейко. Исп. транскрипции Листа и др.
Март 12	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Ф. Кнехта с участием А. Герке, Н. Д. Дмитриева и др. Исп. симфония М. Д. Резвого и др.
Март 14	Спб. дом гр. Браницкого	Концерт пианистки Ю. Л. Гринберг с участием И. Гиса.
Март 20	М. М. т-р	Концерт певицы С. Гейнефеттер.
Март-апр.	М.	4 концерта певицы А. Бишоп и арфиста Р. Н. Бокса.
Апр. 2	М. Купеч. собр.	Благотворит. концерт с участием А. О. Бантышева и др. Исп. соч. Алябьева.
Апр. 4	М. Благор. собр.	Концерт А. Е. Варламова с участием любителей М. Д. Бутурлина, Е. А. Зубовой, С. А. Евреиновой, Е. А. Окуловой и др. Исп. соч. Варламова, Глинки, итал. арии.
Апр. 27	Спб. зал Энгельгардт	Концерт оркестра И. Германа.
Апр. ?	Спб. Петропавл. церковь	Благотворит. концерт духовной музыки с участием органиста Цунделя, певца В. Ферзинга. Исп. fuga И. С. Баха, отрывки из ораторий Генделя и Мендельсона.
Май 11 и 17	Спб. зал Энгельгардт	Концерты У. Булля. Исп. собств. соч.
1842		
Янв. 18, февр. 5, 22, март 13	Спб. зал Энгельгардт, Б. т-р	Концерты итал. певца Л. Даморо-Чинти и К. Фалькон.
Янв. 25, март 10, 18	Спб. зал Энгельгардт	Концерты итал. скрипача К. Сивори. Исп. соч. Паганини, А. Ф. Львова.
Февр. 4	Спб. зал Мамоновой	Концерт любителей в пользу гитариста А. О. Сихры с участием Н. И. Бахметева.
Февр. 8, март 16, 31	Спб. зал Энгельгардт	Концерты кларнетиста И. Блаза. Исп. собств. соч.
Март 9	Спб. дом гр. Браницкого	Концерт И. Б. Гросса. Исп. Септет Бетховена, «Серенада» Шуберта, соч. Гросса.

Март 11 и 28	Спб. зал Энгельгардт	Концерты Филарм. об-ва. Исп. оратории «Петр Великий» И. Л. Фукса и «Смерть Иисуса» К. Г. Грауна.
Март 11	М. М. т-р	Концерт скрипача И. Гиса. Исп. квартеты Гайдна, Моцарта, Бетховена.
Март 17	Спб. зал Энгельгардт	Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева (Свечина).
Март 20	М. Б. т-р	Концерт скрипача А. М. Щелина. Исп. собств. соч.
Март 20, 24, 26, апр. 2, 10 Март 28	Спб. дом Сухозанета, Б. т-р Спб.	Концерты скрипача А. Ж. Арто. Исп. собств. соч.
Март 28 Март 30 Март ?	М. Благор. собр. М. Б. т-р М.	Благотворит. концерт любителей с участием А. Н. Серова, К. Шуберта, А. Я. Билибиной. Концерт итал. певицы Финк-Лор. Концерт певиц Л. Даморо-Чинти и К. Фалькон. Концерт И. И. Иоганниса с участием пианиста В. Фракмана. Исп. увертюра «Кориолан», «Битва при Виттории» и 5-й фп. концерт Бетховена.
Апр. 4	Спб. Ун-т	1-й университетский концерт с участием А. Я. Билибиной, пианистов М. А. Садольской и М. П. Щупеникова, виолончелистов В. А. Кологривова и К. Шуберта и студентов ун-та. Дирижер К. Шуберт. Исп. соч. Глинки, Мендельсона, Бетховена и др.
Апр. 8, 25, 26, май 9, 12 Апр. 8, 9, 11, 22, 28, май 5, 8, 10, 15, 16 Апр. 10	Спб. Спб. Двор. собр., зал Энгельгардт, Б. т-р и др. Спб.	Концерты скрипача К. Сивори с участием пианистов Л. Мейера и В. Фракмана. Исп. соч. Паганини и собств. Авторские концерты Ф. Листа.
Апр. 22	М. Благор. собр.	Концерт А. Я. и О. А. Петровых. Исп. соч. М. И. Глинки и др.
Апр. 25, 30	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт любителей. Исп. кантата М. Ю. Виельгорского и др.
Апр. 27	Спб. зал Энгельгардт	Благотворит. концерты с участием Ф. Листа, итал. певцов, Придв. певч. капеллы и др. Исп. Stabat Mater Россини, фп. концерт Вебера.
Май 3	Спб. зал Энгельгардт	Концерт с участием Ф. Листа, Л. Даморо-Чинти, К. Фалькон. Исп. соч. Шуберта, Листа и др.
Май 11	Спб. зал Энгельгардт	Концерт К. Майера с участием Ф. Листа, И. Блаза, В. Ферзинга.
Май 12	Спб. зал Энгельгардт	Концерт певицы Миллер с участием Ф. Листа.
Июнь 20	М. дом Осташевского	Концерт Ж. Гийу с участием Ф. Листа, Л. Даморо-Чинти и К. Фалькон. Авторский концерт А. Д. Жилина.
Нояб. 29, дек. 30 Дек. 8	Спб. зал Энгельгардт Спб. Коммерч. клуб	Концерты певицы Э. Мёрти с участием итал. певцов. Исп. соч. Моцарта, Шуберта, Виельгорского. Концерт итал. певца Тамрони с участием его учеников: А. Я. Билибиной, П. И. Римской-Корсаковой и др.
Дек. 27	Спб.	Концерт австр. пианиста К. Баур де Мероде с участием скрипача Допплера и др. Исп. соч. Ф. Листа и собств.
1843		
Февр. 4	Спб.	Концерт певца П. М. Михайлова с участием пианиста В. М. Кажинского и др.

Март 2, 4, 6, 8, 9, 12, 14, нач. апр., май 9	Спб. Двор. собр., зал Энгельгардт	Концерты певца Дж. Б. Рубини с участием др. итал. певцов.
Март 3, май 23 Март 5	Спб. Спб. дом гр. Кушелева	Концерты певицы Э. Мерти с участием Дж. Б. Ру- бинни и др. Концерты скрипача Допплера с участием пиани- ста В. М. Кажинского, певцов С. С. Артемов- ского, П. М. Михайлова и др.
Март 6 и 20	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва. Исп. Реквием Дж. Сар- ти, Симфония-кантата Мендельсона, Солист А. Г. Рубинштейн.
Март 8 13, 25 Март 12	Спб. зал Энгельгардт Спб. зал Энгельгардт	Концерты А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Тальбер- га, Генделя, Шуберта и др. Авторский концерт Ю. К. Арнольда. Исп. симф., вок. и инстр. соч. Арнольда.
Март 13	Спб. дом гр. Закревского	Концерт И. Б. Гросса. Исп. «Патетическая сона- та» Бетховена в орк-ке Гросса.
Март 14	Спб. зал Энгельгардт	Концерт хора моск. цыган.
Март 16 и 30	Спб. дом Кушелева, зал Энгельгардт	Концерты франц. скрипача Ф. Селлье с участием А. Г. Рубинштейна.
Март 17	Спб. Б. т-р	Концерт А. и Вс. Мауреров с участием Дж. Б. Ру- бинни.
Март 21	Спб. Ун-т	Концерт студентов ун-та с участием любителей: пианистов М. П. Шулепникова и М. А. Садоль- ской, певицы Н. В. Фрейганг, скрипача Н. Мейн- гарда. Дирижер К. Шуберт.
Апр. 2	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт любителей с участием А. Ф. Львова, М. Д. Резвого, Н. П. Мундта, М. Л. Яковлева, Н. В. Фрейганг, П. И. Корса- ковой, Ф. М. Толстого, Придв. певч. капеллы и др.
Март 20, 22, 29 Апр. 3	М. Спб. дом гр. Кушелева	Концерты Дж. Б. Рубинни. Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева (Свечина) с участием любителей.
Апр. 14, июнь 2	Спб. зал Энгельгардт и Б. т-р	Концерты Ф. Листа. Исп. этюды Шопена и собств. соч., в т. ч. транскрипция произв. Глянки.
Апр. 18	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт с участием Ф. Листа и Дж. Рубинни.
Апр. 18	М.	Концерт А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Тальбер- га, Виельгорского, Генделя, Листа, Мендельсона и др.
Май 2	Спб. зал Энгельгардт	Концерт певицы Остергард с участием Дж. Ру- бинни, А. Я. Петровой, Нигри. Исп. романс Бет- ховена «Аделаида» и др.
Май 25	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Ж. Гийу с участием Ф. Листа, Дж. Ру- бинни, Остергард и др.
Май 27	Спб. зал Энгельгардт	Концерт певицы М. Чекки с участием Листа, Ру- бинни, И. Блаза, Э. Мерти, А. Я. Петровой, В. Ферзинга и др.
Авг. 13	Спб.	Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева (Свечина).
1844		
Янв. 28, февр. 22 Февр. 4, 14	Спб. зал Энгельгардт Спб. зал Энгельгардт	Концерты хора моск. цыган п/у И. Васильева и И. Соколова. Концерты с участием П. Виардо, Дж. Б. Рубини, пианистки-любительницы М. Пруссаковой.

Февр. (нач.)	М.	Концерты певицы С. Шоберлехнер.
Февр. 15	Спб.	Концерт дирижера итал. оперы Г. Ромберга с участием П. Винардо, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини, А. Я. Петровой.
Февр. 16	Спб. Уя-т	Благотворит. концерт студентов ун-та п/у К. Шуберта с участием П. Винардо, пианистов М. П. Шулепникова и Зеланда и др.
Февр. 19	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва с участием П. Винардо, Рубини, Тамбурини. Исп. хор Бетховена, соч. С. Нейкома, А. Ф. Львова, Марчелло. Дирижер Д. Месс.
Февр. 22	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт с участием П. Винардо, Дж. Б. Рубини, О. А. Петрова, С. С. Артемовского, певцов итал. труппы.
Февр. 25	Спб. Двор. собр.	Концерт П. Винардо с участием О. А. Петрова, С. С. Артемовского, Л. В., В. и А. Мауреров. Исп. арии Беллини, Вебера, «Соловей» Алябьева, 18-й псалом Марчелло.
Март 1, 15	Спб. Мнх. т-р	Концерты певицы С. Шоберлехнер.
Март 3, 5, 7—9, 12, 15, 17, 18	Спб. зал Энгельгардт, Двор. собр. и др.	Концерты пианистки Клары Шуман. Исп. соч. Бетховена, Листа, Шопена, Р. Шумана, Мендельсона, Баха, Скарлатти, Вебера, Шуберта, Листа и собств.
Март 4	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва с участием К. Шуман. Исп. 9-я симфония и увертюра Бетховена, фп. соч. Шопена, Мендельсона, Скарлатти, Тальберга и др.
Март 6	Спб. Мнх. т-р	Концерт певицы Финк-Лор с участием К. Майера и др. Исп. итал. арии и романсы Дессауэра и Боплана.
Март 10	Спб.	1-й из еженедельных духовных концертов Придв. певч. капеллы.
Март 11	Спб. дом гр. Кушелева	Концерт пианистки-любительницы М. Пруссаковой с участием певцов С. С. Артемовского, П. М. Михайлова и др.
Март 15	Спб. дом гр. Кушелева	Концерт К. Майера с участием др. артистов. Исп. романсы Шуберта и Бетховена и др.
Март 16 и 30	Спб.	Концерты А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов. Исп. соч. Фильда, Шопена, Листа, Гензельта, Тальберга.
Апр. 5, 10, 14, 30	Спб. Б. т-р, зал Энгельгардт	Концерты бельг. скрипача Т. Гаумана с участием певцов О. А. Петрова и С. С. Артемовского. Исп. соч. Паганини и собств.
Апр. 8, 15, 16, 19, 20, 23	М. М. т-р, Благор. собр., Сирот. дом и др.	Концерты Клары Шуман.

1845

Янв. 2, март 11	Спб. Двор. собр. и зал Энгельгардт	Благотворит. концерты артистов итал. оперы с участием П. Винардо, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини, С. С. Артемовского, В. М. Кажинского, О. А. Петрова и др.
Янв. 19, март 31, апр. 2	Спб. зал Капеллы	Духовные концерты Придв. певч. капеллы с участием П. Винардо, П. А. Бартеневой, А. Ф. Львова.
Февр. 9, март 20	М. зал Базилев-ского	Концерты хора моск. цыган п/у И. Соколова. Исп. «протяжные и увеселительные русские песни».
Март 4, 8, 11, 13, 15,	М. М. т-р	Концерты театр. дирекция с участием артистов моск. театра, В. Фракмана, И. Грасси и др. Исп.

18, 22, 25, 29, апр. 1, 5 Март 5, 9, 16, 23 Март 5, 21	М. Б. т-р, Благор. собр. Спб.	части из 3-й и 5-й симфоний Бетховена, соч. Шуберта, Вебера, Паганини и др. Концерты артистов итал. оперы. Исп. арии Верди, Мейербера и др. Концерты венг. скрипача М. Гаузера с участием К. Майера и др. Исп. «Кориолан» Бетховена, соч. Паганини, У. Буллы, Гаузера и др.
Март 6, 12, 16, 18, 23	Спб. зал Энгельгардт, Б. т-р	Концерты австр. пианиста Т. Дёлера с участием А. Пиатти, П. Виардо, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини, О. А. Петрова и др. Исп. соч. Дёлера, Шуберта, итал. композиторов.
Март 7	Спб. Б. т-р	Концерт Г. Ромберга с участием П. Виардо. Исп. увертюра Мендельсона «Гесбриды», «Приглашение к танцу» Вебера в орк-ке Берлиоза и др.
Март 9	Спб. зал Энгельгардт	Концерт итал. виолончелиста А. Пиатти с участием Т. Дёлера, П. Виардо, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини. Исп. соч. Пиатти, романсы Шуберта и др.
Март 10, и 31	Спб. зал Энгельгардт	Концерты Филарм. об-ва с участием Т. Дёлера и др. Исп. 2-я и 3-я симфонии и 5-й фп. концерт Бетховена, Торжественная увертюра Вебера, симф. пьеса Д. Ю. Струйского «Бура» и др. Дирижер К. Альбрехт.
Март 13	Спб. Б. т-р	Концерт О. А. Петрова с участием П. Виардо и певцов итал. труппы.
Март 15, и 22	Спб. зал Энгельгардт,	Концерты К. Майера с участием П. Виардо, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини, Т. Дёлера, М. Гаузера.
Март 15, апр. 3	Спб. зал Энгельгардт, Петропавл. ц.	Концерты 13-летней пианистки А. Горд с участием пианистов В. М. Кажинского, К. Шуберта, скрипачей М. Гаузера и Луяда, певцов Рубини, Тамбурини, Финк-Лор и др.
Март 17 и 30 Март 18 и 26	М. М. т-р Благор. собр. Спб. Ун-т	Концерты И. Грасси. Исп. 4-я симфония и увертюра Бетховена, соч. Грасси и др. Концерт студентов ун-та с участием П. Виардо, Рубини, Тамбурини, пианистов М. П. Шулепникова и Зеланда, К. Шуберта. Исп. симфония Бетховена, фп. концерт Мендельсона, «Скиталец» Шуберта — Листа; соч. К. Шуберта и др.
Март 19	Спб. Б. т-р	Концерт в пользу инвалидов с участием П. Виардо, Рубини, Тамбурини, Придв. певч. капеллы и др. Исп. хоровые соч. Россини, А. Ф. Львова, Кавоса и др.
Март 19	М. Б. т-р	Концерт в пользу инвалидов с участием моск. артистов. Исп. соч. Глинки, И. Иоганниса и др.
Март 23	Спб. зал Энгельгардт	Концерт нем. скрипача К. Рифшталя.
Март 25	Спб. зал Энгельгардт	Авторский концерт К. Арнольда. Исп. отрывки из оперы Арнольда «Последний день Помпеи» с участием итал. певцов.
Март 25, 30 апр. ?	Спб. зал Энгельгардт, д. Внелгорского	Концерты квартета братьев Мюллеров. Исп. квартеты Гайдна, Бетховена, Дж. Ойслера, Октет Мендельсона.
Март 26	М. Благор. собр.	Концерт нем. певицы Валькер с участием скрипача А. М. Щепина и др. Исп. романсы Шуберта, Бетховена и др.
Март 28	Спб. Б. т-р	Концерт Л. В. Маурера с участием П. Виардо, братьев Мюллер, К. Рифшталя и др. Исп. 3-я и 5-я симфонии Бетховена, соч. Глинки и др.
Март 31,	Спб. зал Капеллы	Концерты с уч. П. Виардо и П. А. Бартеновой.

апр. 3 Март 31	М. М. т-р	Исп. Stabat Mater Перголези п/у А. Ф. Львова. Концерт пианиста В. Фракмана. Исп. соч. Мендельсона, Листа, Ave Maria Шуберта — Листа и др.
Апр. 1	Спб. Ун-т.	«Русский концерт» А. Е. Варламова с участием певицы А. Я. Билибиной. Исп. песни и романсы Варламова.
Апр. 2	Спб. дом гр. Браницкого	Концерт певицы А. М. Михайловой с участием П. Виардо и др. артистов.
Апр. 3	Спб. Б. т-р	Концерт С. С. Артемовского с участием П. Виардо и др. артистов.
Апр. 4	Спб. зал Энгельгардт	Концерт певицы Козловой с участием Н. Д. Дмитриева (Свечина) и др.
Апр. 6	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт с участием П. Виардо, солистов рус. и итал. оперы. Исп. отрывки из Реквиема Берлиоза, соч. Глики, Мейербера и др.
Апр. 17, 19, 21	М. Б. т-р	Концерты П. Виардо. Исп. песни Шуберта, Алябьева, Верстовского, франц. романсы, испан. песни, итал. арии.
Апр. 18 Апр. 19, авг. 17	М. Б. т-р Спб. д. Внелгорского, Павловск	Концерт А. Тамбурины. Концерты пианистки Ю. Л. Гриибберг с участием Н. Д. Дмитриева, А. Е. Варламова, оркестра И. Гуингля и др. Исп. соч. Дмитриева, Варламова и др.
Апр. 26, 29 май 6	М. Б. т-р	Концерты пианиста Т. Дёлера с участием А. Пиатти и И. Грасси. Исп. соч. Делера, Шуберта, Шопена, соната для виолончели и фп. Бетховена.
Апр. ? Май 24	М. М. дом Небольсина	Концерты квартета братьев Мюллер. Концерт хора моск. цыган п/у И. Васильева.

1846

Янв. 17, февр. 10, март 3	Спб. Ун-т	Концерты студентов ун-та с участием пианистов М. П. Шулепникова и Зеланда, скрипачей Н. А. Мейнгарда и Шмидта, К. и Л. Шуберт, мужского хора и др. Исп. 7-я симф. Бетховена, увертюры Бетховена, Мендельсона и Шпора, фп. соч. Мендельсона и Шулепникова, INSTR. ансамбль К. Шуберта, хор Мендельсона и др. Дирижер К. Шуберт.
Янв. 29, март 6 Февр. 6, 10, март 6	Спб. дом гр. Браницкого Спб. зал Энгельгардт, зал Мятлевой	Концерты виолончелиста А. Пиатти с участием итал. певцов. Концерты шварцбахского оркестра Гарпфа. Исп. вальсы Штрауса и Ланнера, отрывки из опер.
Февр. 27, март 27	Спб. зал Энгельгардт	Концерты Филарм. об-ва с участием пианистов В. Фракмана и Э. Буддеуса; дирижер К. Альбрехт. Исп. 4-я симфония Бетховена, 3-я симфония Мендельсона, 40-я симфония Моцарта, 2-й фп. концерт Мендельсона, ода-симфония Ф. Давида «Пустыня» и др.
Февр. 24, 26, 28, март 3, 5, 7, 10, 13, 17, 21, 25, 28 Март 3, 10, 17 Март 14	М. М. т-р Спб. зал Энгельгардт М. Б. т-р	Концерты с участием пианистов Ф. Лангера и Ивановой и моск. артистов. Концерты хора моск. цыган. Концерт арфиста П. Акимова с участием

Март 16	М. дом Охотинковой	А. О. Бантышева, виолончелиста Соколова и др. Исп. «Соловей» и увертюра к опере «Рыбак и русалка» Алябьева и др. Дирижер И. Иоганнис. Благотворит. концерт любителей с участием пианисток М. Бендерской, А. А. Тулубьевой и Т. А. Боборыкиной, певцов А. Д. Спиридоновой, В. М. Боборыкина и др. Исп. песни Шуберта, фп. соч. Шопена и др.
Март 17	Спб. дом гр. Браницкого	Концерт пианиста В. Фракмана.
Март 19	М. дом гр. Паниной	Концерт пианистки Констанс-Марии с участием пианистки М. Бендерской и др. Исп. соч. Шопена, Бетховена, Шуберта и др.
Март 21	Спб. Б. т-р	Авторский концерт Л. В. Маурера с участием В. Ферзинга и др. Исп. Фантазия для фп. с хором и орк. Бетховена, песни Шуберта и др.
Март 22	Спб. Б. т-р	Исп. кантаты А. С. Даргомыжского «Торжество Вакха».
Март 29	М. дом Римского-Корсакова	Концерт гитариста В. К. Соколовского с участием др. артистов.
Март 29	Спб. Ун-т	Авторский концерт А. Е. Варламова с участием М. Д. Бутурлина, Н. В. Самойловой и Ф. Е. Евсеева.
Март 30, апр. 9	Спб. Двор. собр., Б. т-р	Концерты скрипача А. Вьетана.
Май 3	Спб. зал Мятлевой	Концерт пианиста Э. Буддеуса с участием скрипача К. Альбрехта и др. Исп. трио Мендельсона, соч. Буддеуса и др.
Авг. 31	Павловск	Авторский концерт-бал А. Е. Варламова с участием оркестра И. Гунгля.

1847

Янв. 26	Спб. Ун-т	Концерт любителей музыки. Исп. «Болеро» Даргомыжского, 40-я симфония и увертюра Моцарта и др.
Февр. 9, 13, 16, 18, 20, 23, 25, 27, март 2, 4, 6, 9, 11—13	М. М. т-р Б. т-р	Концерты театр. дирекция с участием моск. и петерб. артистов. Исп. вок. соч. Глинки, Варламова, А. Ф. Львова и др.
Февр. 10, 12, 15	М. Б. т-р, Благор. собр.	Концерты итал. певца Л. Сальви с участием С. С. Артемовского, Остергард и др. Исп. арии Верди и др.
Февр. 10	Спб. зал Мятлевой	Концерт с участием пианиста Э. Габербира, В. Ферзинга и др. Исп. скерцо Шопена, романс Шуберта и др.
Февр. 12, 18	Спб. Б. т-р	Концерты А. Вьетана с участием В. Ферзинга и др.
Февр. 13, 16	Спб. д. Татищева	Концерты хора моск. цыган п/у И. Соколова.
Февр. 14	Спб. Алекс. т-р	Концерт капельмейстера В. М. Кажинского с участием певцов Самойловых, В. Ферзинга и др. Исп. вок. соч. Шуберта, Варламова, А. Ф. Львова.
Февр. 16	М. Б. т-р	Концерт С. С. Артемовского с участием Л. Сальви.
Февр. 17	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Альбрехта.

Февр. 18	М. дом Римского-Корсакова	Концерт хора моск. цыган п/у Г. Соколова.
Февр. 22	М. дом Римского-Корсакова	Концерт пианиста В. О. Лемоха с участием др. артистов.
Февр. 22, 26, март 5, 29, апр. 13	Спб. Б. т-р, Двор. собр.	Концерты чеш. скрипача и композитора Г. В. Эрнста.
Февр. 23, март 27	М. дом Римского-Корсакова	Концерты хора моск. цыган п/у И. Васильева.
Февр. 26, март 4, 12	Спб. Ун-т, д. Кушелева, з. Мятлевой	Концерты кларнетиста И. Блаза и певицы Э. Мерти с участием А. Герке, Исп. романсы Даргомыжского, Шуберта и др.
Февр. 28, май 12 Март 1 Март 1	Спб. Б. т-р и Ун-т Спб. Ун-т М. дом Римского-Корсакова	Концерты нем. виолончелиста М. Борера. Концерт франц. пианиста Л. Онноре. Концерт гитариста В. К. Соколовского с участием Н. Г. Рубинштейна и др. артистов.
Март 3, 10, апр. 23, 30	Спб. Двор. собр., Б. т-р	Концерты Г. Берлиоза п/у автора с участием певцов В. Ферзинга, Ричарди, Валькер, Исп. увертюра «Римский карнавал», I и II части из «Осуждения Фауста», INSTR. отрывки из «Ромео и Джульетты», «Фантастическая симфония», I и II части симфонии «Гарольд в Италии», «Триумфальный марш» и др.
Март 4, 11, 15 апр. 7 Март 5	Спб. Б. т-р, з. Мятлевой М. Б. т-р	Концерты дат. виолончелистки Л. Христиани с участием Ф. Кнехта и Ц. Бера. Концерт И. И. Иоганниса с участием С. С. Артемовского, Л. Леонова, Д. В. Курова и др. Исп. отрывки из опер «Аммалат-бек» Алябьева (1-е исп.) и «Ундина» А. Ф. Львова, ария Глинки и др.
Март 7	Спб. Ун-т	«Русский концерт» А. Е. Варламова с участием певцов-любителей Е. А. Варламовой, Е. В. Балашевой, И. Я. Виноградского, пианистки А. Я. Виноградской. Исп. вок. соч. Варламова и ария Глинки.
Март 8	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва с участием Г. Берлиоза, пианистки Е. Я. Болговской и др. Исп. 1-я симфония Мендельсона, «Приглашение к танцу» Вебера в орк-ке и п/у Берлиоза и др. Дирижер К. Альбрехт.
Март 8	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт любителей с участием пианистов Е. А. Хвоцинской, Н. Н. Волкова, Д. С. Шеншина, певцов С. Н. Хитрово, М. А. Волкова и др. Исп. увертюры из оперы «Рыбак и русалка» Алябьева и «Эгмонт» Бетховена, вок. соч. Алябьева, Глинки, итал. композиторов.
Март 10	М.	Концерт Н. Г. Рубинштейна с участием др. артистов. Исп. соч. Бетховена, Шопена, Мендельсона и др.
Март 11	Спб. Ун-т	Концерт австр. пианиста И. Промбергера с участием И. Б. Гросса, Г. В. Эрнста, К. Арнольда, В. Ферзинга. Исп. увертюра Мендельсона «Сон в летнюю ночь», соната ля минор для скрипки и фп. Бетховена, песня Шуберта и др.
Март 13	Спб. Ун-т	Концерт певца Дж. Давида и его учеников с участием А. Я. Билибиной. Дирижер А. С. Даргомыжский.

Март 13	Спб. Б. т-р	Концерт в пользу инвалидов с участием Г. Берлиоза и И. Блаза, Исп. соч. Верди, Вебера и др.
Март 16, 30	М. Б. т-р	Концерты М. Борера с участием Л. Леонова, С. С. Артемовского, И. Иоганниса и др. Исп. соч. Борера и др.
Апр. 6	М. Благор. собр.	Концерт Г. Берлиоза.
Апр. 20	М. дом Корсакова	Концерт пианиста Л. Онноре.
Май ?	Спб. Ун-т	Концерт пианиста Э. Мефера с участием пианистов Б. Дамке и К. Фольвейлера. Исп. соч. И. С. Баха, Бетховена, Вебера, Моцарта.
Нояб. 1	Спб. зал Капеллы	1-й из еженедельных концертов Симф. об-ва. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена.
1848		
Янв. 3, 10, 17, 24, 31, февр. 7, 14	Спб. зал Капеллы	Концерты Симф. об-ва с участием А. Герке, П. М. Михайлова и др. Исп. соч. Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Гайдна, Глюка, Шпора, Вебера и др.
Янв. 4, 11, 18, 25, февр. 1, 8, 15, март 14	Спб. Ун-т	Концерты студентов ун-та с участием певцов Джули-Борси и Ричарди, пианиста М. П. Шулепникова и др. Дирижер К. Шуберт. Исп. соч. Бетховена, Шопана, К. Шуберта и др.
Февр. 29, март 7, 18	Спб. Двор. собр., д. Пашкова	Концерты хора моск. цыган п/у И. Васильева.
Март 1	Спб. Б. т-р	Концерт А. Вьетана с участием певицы Э. Фрециolini. Исп. концерт для скрипки Мендельсона, соч. Вьетана, хоры Верди и Вебера, увертюры Бетховена и Мендельсона.
Март 2	Спб. Б. т-р	Концерт пианиста и дирижера В. М. Кажинского. Исп. мазурки Шопена, песня А. Ф. Львова и др.
Март 3 и 5	М. Благор. собр.	Концерты франц. певицы Дюкпетьё с участием пианиста Л. Онноре и Г. Шмидта. Исп. романсы Алябьева и М. Ю. Внелгорского, соч. Бетховена, Мендельсона и др.
Март 4 и 13	Спб. Мих. т-р, Б. т-р	Концерты бельг. виолончелиста А. Батта с участием Э. Фрециolini, К. Шуберта, Ф. Кнехта, К. Леви.
Март 6 и 27	Спб. Б. т-р Двор. собр.	Концерты Филарм. об-ва с участием Ю. Гринберг, Э. Фрециolini и др. Дирижеры К. Альбрехт и Е. Бавери. Исп. оратория Мендельсона «Илия» (1-е исп. в России), симфония Л. Шпора, симф. соч. Бетховена, Берлиоза, Мендельсона и др.
Март 12	Спб. дом гр. Кушелева	Концерт певицы Е. В. Балашовой.
Март 13	М. Благор. собр.	Концерт Н. Г. Рубинштейна.
Март 15, 20, 30, апр. 14, 22, май 9	Спб. Мих. т-р Двор. собр.	Концерты пианистки С. Борер и ее отца, скрипача А. Борера. Исп. фп. соч. Шопена, Листа и др.
Март 16	Спб. зал Мяглевой	Концерт певца Ф. Е. Евсеева с участием любителей. Исп. соч. Глинки, Кашинна, А. Ф. Львова.
Март ?	Спб. зал Капеллы	Концерт Придв. певч. капеллы. Исп. Древние церковные напевы, положенные на 4 голоса А. Ф. Львовым.
Март 31, апр. 15, 18, май 4, 16, 28	Спб. Мих. т-р, Двор. собр.	Концерты 12-летнего польского скрипача Г. Венявского с участием Э. Фрециolini, А. Герке и др.

Март 31	Спб.	«Русский концерт» А. Е. Варламова с участием любителей: певцов Е. А. Варламовой, Ф. М. Толстого, В. А. Соллогуба, М. В. Шиловской, пианиста М. П. Шулепникова, скрипача С. Волкова и др. Исп. соч. Варламова, Глинки, Даргомыжского, А. Ф. Львова.
Нояб. 6 и 13	Спб. зал Капеллы	Концерты Симф. об-ва. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена и др.
Нояб. 21	Спб.	Концерт А. Вьетана с участием А. Г. Рубинштейна.
Нояб. 28	Спб. Екатер. вокзал	1-й из серии еженедельных концертов скрипача М. Сакса.
Дек. 5, 12, 19, 26	Спб. Ун-т	Концерты студентов ун-та с участием любителей. Исп. симф. соч. Бетховена, Шпора, Мендельсона, Вебера, Калливоды и др.
Дек. 12	Спб. зал Пассажа	Концерт пианисток В. В. и Н. В. Погожевых.
Дек. 15	Спб.	Концерт А. Г. Рубинштейна.
Дек. 19	Спб. зал Пассажа	Концерт А. Г. Рубинштейна с участием др. артистов. Исп. соч. Бетховена, Шопена, Листа и собств.

1849

Февр. 24, март 14	Спб. Двор. собр.	Концерты Филарм. об-ва с участием А. Г. Рубинштейна, А. Вьетана и др. Дирижер К. Альбрехт. Исп. 3-я симфония и скрип. концерт Бетховена, увертюра «Аталья» Мендельсона, фп. концерт А. Г. Рубинштейна и др.
Февр. 25	Спб.	Концерт пианиста и капельмейстера В. М. Кажинского.
Февр. 28	Спб. Мих. т-р	Концерт А. Г. Рубинштейна с участием др. артистов. Исп. соч. Фильда, Шопена, Листа, Мендельсона и собств.
Март 11	Спб.	Концерт А. Вьетана с участием А. Г. Рубинштейна и др.
Март 12	Спб. Ун-т	Концерт в пользу семьи покойного А. Е. Варламова, организ. А. С. Даргомыжским, с участием певицы М. В. Шиловской и др. Исп. соч. Варламова, Глинки, Даргомыжского.
Март 21	Спб. дом гр. Клейнмихеля	Концерт пианистки Прушинской с участием А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Рубинштейна и др.
Март 23	Спб.	Концерт дирижера Венцель-Козеля с участием А. Г. Рубинштейна.
Март 25	Спб.	Концерт певицы Е. Ф. Пешель с участием А. Г. Рубинштейна.
Март 26, апр. 8	Спб.	Авторские концерты польского композитора С. Монюшко.
Апр. 6, 28	М.	Концерты пианиста-импровизатора С. Шиффа.
Апр. 9	Спб.	Исп. увертюры С. Монюшко «Зимняя сказка».
Апр. 13	М.	Концерт пианистки А. Воронцовой.
Апр. 15	М. Благор. собр.	Авторский концерт Н. Г. Рубинштейна. Исп. собств. и др. соч.
Апр. 20.	М.	Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева-Свечина.
Май 10	Спб.	Концерт кларнетиста Васильева.
Нояб. 13	М.	Концерт оркестра Зейденштеккера.

1850

Янв. 8	Спб. Ун-т	Концерт п/у А. Г. Рубинштейна (дебют в каче-
--------	-----------	--

Февр. 25	М. Ун-т	стве дирижера). Исп. 1-я симфония и увертюра к опере «Дмитрий Донской» Рубинштейна и др. 1-й благотворит. концерт студентов ун-та п/у И. Иоганнуса с участием пианистов Н. Г. Рубинштейна, С. Диффа, В. А. Радзивилла, И. Ф. Фоглера, С. А. Маркова, скрипача К. П. Иогеля.
Февр. 26, март 29	Спб. Двор. собр.	Концерты Филарм. об-ва с участием А. Г. Рубинштейна, Дирижер К. Альбрехт. Исп. соч. Вебера, Мендельсона, Рубинштейна.
Март 15	Спб.	1-й «русский концерт», организ. В. Ф. Одоевским. Исп. «Камаринская», «Арагонская хота» и «Воспоминания о Кастилии» Глинки (1-е исп.), увертюра к опере-балету «Торжество Вакха» (1-е исп.) и романс Даргомыжского, отрывок из оперы «Цыгане» Мих. Ю. Внелгорского, увертюра к опере «Дмитрий Донской» А. Г. Рубинштейна, увертюра к опере «Староста» и хор А. Ф. Львова, фп. концерт М. П. Шулепникова, «Соловей» Алябьева. Дирижер К. Ф. Альбрехт.
Март 17	Спб. зал Капеллы	1-й концерт Концертного об-ва п/у А. Ф. Львова и Л. В. Маурера, с участием Придв. певч. капеллы, А. А. Герке и др. Исп. соч. Бетховена и др.
Март 21	Спб. Б. т-р	Авторский концерт А. Г. Рубинштейна — пианиста, дирижера и композитора. Исп. 1-я симфония и фп. соч.
Март 26	Спб.	Концерт пианисток В. В. и Н. В. Погожевых с участием П. М. Михайлова и А. Я. Балашовой.
Март 27	М.	Концерт Н. Г. Рубинштейна.
Апр. 2	М. Ун-т	2-й концерт студентов Моск. ун-та.
Апр. 8	Спб.	Концерт скрипача Франкенштейна с участием А. Г. Рубинштейна.
Апр. 9	Спб.	2-й «русский концерт» п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. 1-я часть 2-й симфонии и отрывок из оперы «Цыгане» М. Ю. Внелгорского, Тарантелла-фантазия и ария на «Руслана и Людмила» Глинки, рус. песня с хором Алябьева, увертюра «Дмитрий Донской» Рубинштейна, хор Верстовского и др.
Апр. 12	Спб. Двор. собр.	Концерт в пользу семьи А. Е. Варламова с участием любителей: пианистов М. П. Шулепникова, П. С. Мартынова, К. С. Урусовой, певцов В. И. Бувиной, Л. Н. Сиверс, М. А. Тришатной, Н. И. Глебова и др. Исп. соч. Варламова, Алябьева, Глинки, Н. И. Бахметева, Внелгорского, арии Верди и др.
Апр. 12	М.	Концерт О. А. Петрова.
Апр. 14	М. дом кн. Гагариной	Концерт А. Г. Рубинштейна.
Май 9	М. Благор. собр.	Авторский концерт А. Г. Рубинштейна.
Ноябр. 26	Спб.	Концерт А. Вьетана.
Дек. 17	Спб.	Концерт швед. певицы Г. Ниссен-Саломан с участием А. Г. Рубинштейна и др. Исп. фп. концерт Мендельсона и др.
[1850]	Спб. зал Капеллы	Концерты Придв. певч. капеллы п/у А. Ф. Львова и Л. В. Маурера с участием А. Герке и др. Исп. 3-я, 4-я и 7-я симфонии Бетховена, соч. Гайдна, Моцарта, Вебера, Мендельсона, Генделя.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

NAMENSVERZEICHNIS

Номера страниц относятся к оригинальному изданию.

Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Originalausgabe.

- Агапьев К. И. — 367
 Адап А. Ш. — 283, 287
 Азадовский М. К. — 13
 Айвазовский И. К. — 238
 Аксаков И. С. — 32, 41, 178
 Аксаков С. Т. — 74, 98, 109, 111, 378, 379
 Аксенов С. Н. — 339
 Александра Федоровна (Алиса Гессен-Дирмштадская) — 362
 Александровская Ф. А. — 366
 Алексеев А. Д. — 182
 Алперс Б. В. — 164
 Альбони М. — 304
 Альбрехт К. Ф. — 229
 Алябьев А. А. — 9, 10, 13, 14, 19, 21, 27, 29—73, 75—96, 99, 100, 103, 132, 142, 143, 145, 146, 151, 154, 155, 161, 176, 178, 180, 183, 185, 189, 245, 260, 261, 263, 268, 277, 286, 289, 322, 338, 339, 347—349, 364, 366—368, 388
 Алябьев В. А. — 38, 47, 50, 53
 Аматав А. М. — 363
 Андре И. — 78
 Андреевна Е. И. — 286
 Анненков П. В. — 7
 Апулей — 93
 Аракишвили Д. И. (Аракчиев) — 239, 241
 Арапов П. Н. — 37, 71, 99
 Аренский А. С. — 60, 279, 281
 Аркадельт Я. — 362
 Арнольд Ю. К. — 199, 312, 345, 351, 352, 355, 372
 Артемовский С. С. см. Гулак-Артемовский
 Арто А. Ж. — 341, 342
 Асафьев Б. В. (Глебов И.) — 10, 22, 24, 29, 31, 33, 35, 97, 117, 132—134, 151, 155, 157—160, 163, 181, 183, 190, 199—201, 203, 205, 206, 209, 211, 213, 230, 235, 237, 240, 242, 258, 260, 266, 269, 270, 287
 Афанасьев А. Я. — 363
 Афанасьев Н. Я. — 27, 84, 96, 363, 369
 Багратион Е. И. — 366
 Байрон Д. Н. Г. — 20, 32, 393
 Бакунии М. А. — 24
 Балакирев М. А. — 28, 60, 136, 167, 183, 197, 230, 239, 248, 259, 281, 368
 Бантышев А. О. — 105, 112, 126, 148, 293, 295, 308, 309, 338, 339, 369
 Баратынский Е. А. — 260, 263—265
 Бартенева П. А. — 150, 331, 333
 Батюшков К. Н. — 186, 263, 264
 Бах И. С. — 9, 21, 322, 329, 350, 353, 355, 356, 373
 Бахметев Н. И. (Бахметьев) — 366
 Бахтин М. М. — 232
 Бахтурин К. А. — 207
 Бачманов И. — 152
 Бееровы — 24
 Беклемышев Н. В. — 164
 Беликов П. Е. — 403
 Белинский В. Г. — 6, 7, 11, 12, 14, 16—18, 20, 21, 24, 74, 100, 113, 133, 145, 195, 213, 214, 228, 282, 291, 294, 336, 374, 396
 Беллини В. — 9, 177, 205, 215, 278, 284, 298, 304, 305, 310, 317, 319, 320, 339, 342, 353, 396, 397
 Беляев В. М. — 134, 140, 142
 Бенедиктов В. Г. — 49
 Бенкендорф А. Х. — 5
 Беранже П. Ж. — 32, 54, 153
 Березовский М. С. — 213, 220
 Берно Ш. О. — 342, 366, 367
 Берков В. О. — 202
 Берлюков Г. Л. — 9, 25, 198, 205, 240, 248, 322, 332, 341, 357—360, 373, 387, 395, 398—401, 407
 Бернандт Г. Б. — 394
 Бернард М. И. — 21, 171, 302
 Бессонов П. А. — 13
 Бестужев-Марлинский А. А. — 19, 30, 37, 41, 53, 94—96, 163
 Бетховен Л. — 9, 21—27, 34, 35, 64, 72, 108, 190, 205, 236, 244, 253, 257, 284, 322, 325, 329, 332, 334—337, 343, 349, 351, 353, 355, 356, 360—

362, 364, 367, 369, 373, 380, 381,
390—394, 400, 402, 407—409
Бём Ф. — 97, 324, 326, 328, 332
Билибина А. Я. — 150
Билибины — 366
Биркина С. — 290
Бирх-Пфейфер Ш. — 163
Бистром А. — 36, 48
Бишоф Л. Ф. — 409
Блаз А. — 152
Блаш А. И. — 286
Блок А. А. — 195
Богданов-Березовский В. В. — 202
Болховитинов Е. А. — 404
Борер М. — 344
Борер С. — 369
Борисовский В. В. — 278
Бородни А. П. — 27, 134, 159, 161,
167, 197, 212, 222, 227, 233, 236,
239, 249, 265, 282
Бортнянский Д. С. — 147, 149, 213,
220, 245, 277, 368, 391
Боткин В. П. — 28, 263, 291, 306, 336,
348, 371—373, 376, 381, 392, 395—
398, 401—403
Брейтинг Г. — 311, 403
Брендель К. Ф. — 405
Бровцын — 27
Брюллов К. П. — 5, 18, 19, 208, 267,
291
Буальдьё Ф. А. — 244, 319
Булахов П. А. — 44, 74, 103, 104, 106,
112, 293, 295, 312, 313, 338
Булахов П. П. — 312, 313
Булгаков К. А. — 199, 260
Булгарин Ф. В. — 229, 288, 341—343,
354, 370, 382, 385, 387
Булич С. К. — 166
Буль У. (О.) — 229, 288, 354, 370,
382, 385, 387
Бунин И. А. — 147
Бурцов П. Е. — 49, 50
Буташевич-Петрашевский М. В. — 7
Быховец-Самарский К. Г. — 367
Бюргер Г. А. — 77

Вагнер Р. — 215, 373
Варламов А. Е. — 10, 14, 21, 34, 38,
45, 55, 133—136, 139, 141—170, 172,
173, 176, 178, 180, 182, 183, 261,
270, 275, 286, 322, 331, 338, 339,
348, 388, 389
Васина-Гроссман В. А. — 55, 132, 265,
272
Вебер К. М. — 9, 34, 35, 91, 107, 108,
110, 149, 191, 205, 215, 261, 295,
318, 320, 360, 362, 365, 376—378,
380, 391, 402
Веймари П. П. — 199
Вельтман А. Ф. — 38, 39, 41, 48, 51,

52, 79, 80, 87, 90—92, 94, 96, 97,
146, 163
Веневитинов Д. В. — 41, 49, 188
Венецианов А. Г. — 18, 224
Венявские — 369
Венявский Г. И. — 341, 344, 363
Венявский Ю. — 344
Верди Дж. — 215, 284, 304—307, 310,
320, 395—398
Верстовский А. Н. — 9, 11, 20, 21, 31,
33—35, 37, 65, 70, 73, 75, 76, 84,
91, 94, 97—101, 103—112, 114—133,
142, 143, 145, 146, 148, 162, 163,
185, 212, 224, 245, 263, 277, 283,
289, 294, 299, 308—310, 313—315,
319, 322, 324, 333, 338, 339, 367,
376, 378—381, 392
Верстовский В. Н. — 367
Веттер И. И. — 48, 61
Виардо-Гарсиа М. П. — 150, 303—307,
341, 345—349, 369
Виельгорские — 277, 332, 356
Виельгорский Матв. Ю. — 27, 332
Виельгорский Мих. Ю. — 26, 84, 104,
229, 245, 331, 332, 343, 346, 352,
354, 360, 363, 390
Вик К. см. Шуман К.
Виллуан А. И. — 360, 363
Вильде Г. — 332
Виноградов В. В. — 19
Вюотти Д. В. — 330, 343
Витвицкий — 368
Воеводиц В. И. — 74
Войнова А. В. — 99, 100, 103
Волконская З. А. — 23, 277
Вольф А. И. — 300, 304, 306, 307, 314,
348, 349
Воробьева А. Я. см. Петрова-Воро-
бьева
Воротников П. М. — 58
Востоков А. Х. — 187
Всеволожский В. А. — 328
Вульф Ч. — 166
Вьетан А. — 341, 342
Вяземский П. А. — 41, 71, 99, 100,
102, 104, 143, 144, 343

Гаво П. — 283
Гаврушкевич И. И. — 27
Гаде Н. В. — 361
Гайди И. — 27, 34, 205, 244, 332, 334,
335, 353, 361, 362, 365, 368, 369,
391, 406
Галаган — 367
Галеви Ж. Ф. — 284, 353
Галленберг В. Р. — 49, 60
Гамазов М. А. — 88
Гардель П. — 83
Гарддорф Т. — 336, 337
Гартнох К. Э. — 327

Гауман Т. — 342
Гебгард А. — 326
Гебель Ф. К. — 24, 336, 383
Гегель Г. В. — 23
Гедеонов А. М. — 121, 124, 285, 301, 310
Гейне Г. — 109, 153, 158
Гендель Г. Ф. — 9, 64, 211, 329, 332, 337, 362, 364, 373
Гензельт А. Л. — 151, 349, 350, 356, 361, 363, 394, 402
Геништа И. И. — 43, 104, 132, 170, 263, 336, 337
Герке А. А. — 326—328
Герман И. — 260
Герольд Л. Ж. Ф. — 283, 295, 317, 319
Герц А. — 325, 326, 330, 353, 365, 366
Герцен А. И. — 6, 7, 10, 12, 17, 23, 133, 145, 336, 372, 396
Гёте И. В. — 32, 36, 64, 153, 158, 275
Гийу Ж. — 329
Гинзбург Л. С. — 344
Гинзбург С. Л. — 165
Глазунов А. К. — 197, 233, 249, 262, 288
Глебов А. — 46
Глинка А. А. — 244
Глинка М. И. — 5, 8, 9, 11, 16—18, 20—22, 24—27, 32, 34—36, 38, 43—45, 50, 56, 62, 68, 69, 94, 97, 119, 120, 122, 123, 128, 129, 130—135, 140—143, 145, 146, 148, 149, 163, 165, 177, 179, 181—183, 185—283, 287, 288, 296—301, 308—310, 312, 314, 317, 322, 324—326, 340, 343, 345—348, 352, 354, 355, 357, 358, 360, 362, 364, 366, 367, 372, 377, 378, 380—388, 390, 395, 396, 399, 400
Глинка С. Н. — 214
Глинка Ф. Н. — 31, 130, 136, 166
Глюк К. В. — 211, 215, 230, 348, 377, 396
Гоголь Н. В. — 5, 13, 16—20, 133, 147, 165, 195, 206, 213, 214, 225, 257
Гозенпуд А. А. — 123, 288, 301
Голдсмит О. — 105
Голицын Д. В. — 352
Голицын Н. Б. — 342
Голицын С. Г. — 332
Голицын Ю. Н. — 368
Голсуорси Д. — 147
Гомер — 187, 391
Гонзага П. — 293
Гончаров И. А. — 147, 166, 285
Гораций (Квинт Гораций Флакк) — 341
Гордеева Е. М. — 202
Городецкий С. М. — 218
Гортензия — 64
Грановский Т. Н. — 24, 336

Греков Н. П. — 50, 175, 176, 178
Гретри А. Э. М. — 33, 83
Грибоедов А. С. — 17, 30, 41, 48, 99, 100, 102, 211, 260, 267, 277
Григорьев П. П. — 106
Григорович В. И. — 18
Григорьев А. А. — 150, 152, 154, 405
Гризар А. — 299
Гризи Дж. — 306, 307
Гуаско К. — 306
Губер Э. И. — 176, 273, 275
Гудович А. И. — 27
Гулак-Артемьевский С. С. — 300, 301, 304, 312—314, 369
Гумбин П. И. — 312
Гуммель И. Н. — 324, 326, 328, 330, 338, 353, 363, 366
Гурилев А. Л. — 9, 10, 14, 34, 45, 55, 132—136, 139, 142, 144—146, 148, 151, 169—184, 261, 270, 275, 322, 338, 339
Гурилев Л. С. — 146, 170
Гурьянов А. С. — 165, 286
Гутхейль К. А. — 171
Гюго В. — 20, 163, 287, 398
Гюльен-Сор Ф. В. — 165
Гюртн — 291

Давид Ф. С. — 328
Давыдов Д. В. — 30, 41, 49, 84, 85
Давыдов С. И. — 77, 107, 212, 245, 313, 319
Давыдов С. И. (поэт) — 46
Далейрак Н. М. — 34, 37, 83, 283
Даль В. И. — 30, 121
Далль-Окка Н. — 330
Далль-Окка Ф. — 289
Дамке Б. — 372
Данилевский Г. Т. — 368
Даргомыжская М. Б. — 51
Даргомыжский А. С. — 5, 11, 12, 18, 20, 38, 42, 55, 56, 84, 96, 114, 123, 125, 134, 141, 142, 150, 153, 161, 167, 177—180, 192, 209, 265, 271, 275, 276, 283, 285, 304, 310, 312, 313, 322, 324, 335, 342, 348, 364, 367, 371, 388, 396
Девитте Н. П. — 333
Дегтярев С. А. — 62, 212, 213, 215
Дельвиг А. А. — 10, 22, 23, 33, 36, 41, 44, 48, 51, 52, 60, 61, 136, 153, 263, 264, 266, 267
Дельвиг П. П. — 339
Демьянова Т. Д. (Таня) — 144
Ден З. В. — 190, 206, 246, 247
Деннер — 368
Державина Е. И. — 326
Дерфельд А. — 328
Делер Т. — 347
Джульна-Борси Г. — 306

- Дидло Ш. Л. — 286, 287
 Дидо — 291
 Дмитриев А. Н. — 202, 249
 Дмитриев И. И. — 32, 60, 145
 Дмитриев М. А. — 104, 106, 339
 Дмитриев-Свечин Н. Д. — 363, 369
 Добровольский Н. А. — 366
 Доброхотов Б. В. — 30, 36, 37, 41, 44, 75, 81, 89, 98, 112, 126
 Доницетти Г. — 9, 182, 278, 299, 304, 305, 307, 310, 320, 342, 353, 396, 397
 Достоевский Ф. М. — 7, 9
 Дрейшок А. — 349, 351, 352
 Дробиш А. Ф. — 27
 Дурново А. М. — 366
 Дурново М. С. — 366
 Дюбюк А. И. — 132, 148, 183
- Евсеев Ф. Е. — 331
 Екатерина II — 147
 Ермолов А. П. — 95
 Ершов П. П. — 61
 Есаулов А. П. — 43, 90, 260
- Жадовская Ю. В. — 273, 275
 Живокин В. И. — 316
 Живокин М. И. — 316
 Жилин А. Д. — 10
 Жоскен Дебре — 406
 Жуковская Е. Н. — 367
 Жуковский В. А. — 10, 11, 18, 20, 41—43, 51, 60, 104—106, 113, 117, 124, 127, 129, 153, 186, 187, 206, 214—217, 224, 228, 263, 264, 267, 270—272, 331
- Загоскин М. Н. — 11, 97, 98, 109, 116, 116, 119, 127, 146, 148, 214
 Зеланд — 361
 Златоуст И. — 59
 Злов П. В. — 289
 Зонтаг Г. В. (Россия) — 290, 345
 Зотов Р. М. — 163, 387
 Зусман Г. (Сусман) — 328
- Иван IV (Грозный) — 154
 Иванов А. А. — 5, 18
 Иванова Е. — 317
 Изуар Н. — 34
 Иоганнис И. И. — 308, 309, 362, 367
 Иогель К. П. — 362
 Иордан И. Н. — 36, 41
 Истомина А. И. — 287
- Кавос К. А. — 38, 77, 83, 88, 107, 214, 229, 292, 294, 313, 315, 319, 377
 Кажинский В. М. (Кажинский) — 154
- Калливода Я. В. — 368
 Кальбрехт — 331
 Кальвокоресси М. Д. — 408
 Кальдерон де ла Барка П. — 16
 Калькбреннер Ф. В. М. — 326, 328
 Кальцолари Э. — 306, 307
 Каменский П. П. — 164
 Каменский С. М. — 316
 Канн-Новикова Е. И. — 202, 204
 Каноппи А. — 293
 Карамзин Н. М. — 60, 187
 Каратыгин В. А. — 163, 288
 Каратыгин В. Г. — 200
 Карпакова Т. С. — 286
 Кастеллан Ж. А. — 306
 Кастиль-Блаз А. (Ф. А. Ж. Блаз) — 83
- Каховский П. В. — 8
 Кашевский Н. А. — 308
 Кашин Д. Н. — 10, 14, 15, 45, 114, 132—142, 144, 146, 154—156, 173, 330, 338, 404
 Кашинцов Н. А. — 46
 Кашкин Н. Д. — 200
 Кашперов В. Н. — 192, 207, 210
 Керн А. П. — 268
 Керн Е. Е. — 207, 260
 Керубини Л. — 9, 149, 190, 205, 244, 280, 295, 325, 362, 365, 391
 Кирева Е. С. — 366
 Киреевские — 188
 Киреевский И. В. — 188, 228
 Киреевский П. В. — 13, 14, 154, 188
 Киркор Г. В. — 36, 202
 Кирша Данилов — 139
 Клегель А. — 326
 Климовский Г. Ф. — 289
 Кнехт Ф. — 332
 Ковалевский П. М. — 199
 Козлов И. И. — 10, 38, 41, 48, 50, 51, 53, 79, 151, 161, 168
 Козловский О. А. — 77, 83, 111, 245
 Кокошкин Ф. Ф. — 294
 Кологривов В. А. — 27
 Кологривовы — 366
 Коллинн Ф. — 306
 Кольцов А. В. — 10, 11, 13, 21, 54, 153, 172, 174, 175, 177, 389
 Конк Ф. А. — 136, 209, 288, 293, 299, 306, 313, 322, 349, 358, 381
 Контские — 323, 369
 Контский Ан. Н. — 369
 Контский Ан. П. — 369
 Корелли А. — 82
 Корнуолл Б. — 273
 Котляревский И. П. — 314
 Красовская В. М. — 165
 Крашевский Ю. И. — 109
 Крейцер Р. — 244, 295, 341
 Кремлев Ю. А. — 376, 378, 401
 Криденер — 367

Кругликов С. Н. — 200
Крумбллар А. — 323
Крунтяева Т. С. — 36, 70, 72, 82
Крылов И. А. — 17, 347
Кубишта Н. Е. — 105
Кузнецов К. А. — 200, 205
Кукольник Н. В. — 208, 210, 217, 242,
249, 251, 270—272, 343
Куликов Н. И. — 152
Кунцен Э. — 78
Курнавин А. — 28
Куров Д. В. — 126, 308
Кюн Ц. А. — 28, 209
Кюхельбекер В. К. — 61, 187, 204

Лаблаш Л. — 303, 307
Лавров И. И. — 317
Лавров Н. В. — 106, 112, 293, 295,
308, 338, 339
Лаврова А. А. (Булахова) — 312
Лавровская Е. А. (Цертелова) — 304
Лажечников И. И. — 39, 51, 79, 80,
81, 95
Лангранж А. К. — 307
Ларош Г. А. — 190, 193, 198—200,
209, 214, 230, 406
Ларош Э. Г. — 406
Ласепед Б. — 83
Ласковский И. Ф. — 27, 28
Латышева А. А. (Лилеева) — 312
Лебедева А. — 330, 331
Лебедевы — 330
Левассёр Н. П. — 291
Левашева О. Е. — 22, 62
Ленин В. И. — 5, 8
Ленский Д. Т. — 54, 124, 151, 288
Ленц В. Ф. — 402, 409
Леонов А. И. — 229, 292, 297, 300,
309, 359
Леонова Д. М. — 199, 260, 312
Леонова М. К. (Эйзрих) — 308
Лермонтов М. Ю. — 5, 19—21, 32, 53,
93, 151, 153, 160, 177, 179, 180, 195,
260, 273, 280
Лесков Н. С. — 147
Лёве И. — 61, 64
Ливанова Т. Н. — 202, 203, 205, 321,
393
Лилеева Э. А. — 300, 313
Липинский К. Ю. (Липинский) —
338, 343, 344
Лист Ф. — 9, 21, 25, 26, 44, 110, 145,
191, 198, 209, 240, 253, 322, 327,
341, 349, 352—356, 359, 363, 364,
366, 369, 394, 400, 402
Листова Н. А. — 162
Лятвинова — 366
Лобков И. О. — 363
Лоди А. П. (Несторов) — 298
Ломакин Г. Я. — 58

Ломоносов М. В. — 145
Львов А. Ф. — 14, 26, 46, 52, 58, 127,
130, 134, 136, 138, 139, 155, 207,
302, 304, 313, 332, 333, 356, 362,
363, 387
Львов Н. А. — 111
Львов Ф. П. — 333, 404
Львова-Синецкая М. Д. — 103, 148
Львовы — 332
Любецкий С. — 163
Лядов А. К. — 121, 136, 197, 233, 259,
281
Лядов Н. Н. — 363
Ляпунова А. С. — 202

Мазаньелло — 285
Мазель Л. А. — 132, 193, 202, 266
Майер Ш. (Мейер К.) — 8, 324, 325,
327, 394
Макаров И. П. — 175, 176
Маковец — 83
Максимович М. А. — 13, 14, 39, 52
Марко Дж. (Де Кандиа) — 306, 307
Маркевич Н. А. — 366
Марков П. А. — 78
Марков С. А. — 362
Марксен Э. — 360
Маршнер Г. А. — 284, 285
Матечек — 368
Матинский М. А. — 316
Маурер В. Л. — 332
Маурер Л. В. — 37, 99, 324, 328, 329,
331, 347, 362, 366, 367
Мегюль Э. Н. — 34, 37, 190, 205, 244,
361, 378
Мейер Л. — 369
Мейербер Дж. (Я. Л. Бер) — 215,
283, 307, 310, 331, 353, 367, 395, 396
Мейнгард А. И. — 328
Мейнгардт Н. А. — 361
Мекк Н. Ф. — 207
Мелас — 290
Мельгунов Н. А. — 16, 17, 24, 168,
189, 196, 198, 340, 358, 371, 372,
378, 380, 383, 384, 399
Мендельсон-Бартольди Ф. — 21, 58,
64, 65, 205, 328, 332, 334, 335, 342,
356, 360—362, 364, 367, 369
Мерзляков А. Ф. — 10, 153
Мерфи А. — 127
Миллер В. Ф. — 13
Миллер И. Г. — 33, 97
Мильва Ш. И. — 106
Михайлов М. И. — 300
Михайловский — 331
Мицкевич А. — 20, 32, 109, 162, 273,
326
Моисенья П. А. — 33, 283
Моцарт В. А. — 9, 21, 23, 24, 27, 33,
34, 58, 107, 148, 191, 205, 215, 230,

244, 280, 284, 311, 320, 328, 332,
334, 336, 339, 343, 353, 361, 362,
365, 366, 368, 369, 378, 390, 391,
396, 405—409
Мочалов П. С. — 5, 115, 127, 145, 148,
164
Мошелес И. — 64, 65, 325, 326, 330,
338, 366
Музалевский В. И. — 181
Мур Т. — 32
Мусков — 368
Муравьев А. Н. — 49
Муравьев-Апостол М. И. — 214
Мусоргский М. П. — 165, 180, 197, 212,
213, 222, 223, 225, 285, 282, 327
Муханов П. А. — 37, 71
Мяковский Н. Я. — 277
Мятлев И. П. — 49, 71

Нанини Дж. М. — 362
Наполеон I (Бонапарт) — 313
Нарышкин Д. Л. — 332
Нарышкин И. А. — 27
Неверов Я. М. — 24, 162, 188, 189,
196, 383
Некрасов Н. А. — 7, 18, 147, 175, 305
Неруда В. — 341
Нессельроде К. В. — 332
Нечкина М. В. — 8
Николев Н. П. — 32, 46
Николай I — 5, 8, 19, 217, 284
Николини Э. Н. — 290
Никольский В. В. — 203
Ниркомский — 175
Новиков Н. И. — 137
Новицкая М. Д. — 286
Ноден Э. — 320

Обер Д. Ф. Э. — 215, 283, 284, 285,
299, 319, 365
Ободовский П. Г. — 51, 151, 274
Оболенский — 34
Огарев Н. П. — 6, 7, 10, 23—25, 30,
35, 41, 47, 48, 88, 133, 145, 152, 153,
171, 176, 336, 372, 396
Огинский М. К. (Огинский) — 117
Одоевский В. Ф. — 21, 38, 104, 105,
108, 119, 127, 131, 188, 192, 196—
199, 209, 212, 215—217, 229, 252,
292, 296, 322, 323, 329, 333—335,
341—345, 349—352, 358, 364, 371—
374, 376, 378, 382—390, 393—396,
399, 400, 404, 410
Ознобишин Д. П. — 60
Окулова Е. А. — 339
Оленин А. Н. — 277
Ольденбургский П. — 356
Оржицкий Н. Н. — 42

Орлов А. Г. — 144
Орлов В. Г. — 170
Орловы — 170
Осснан — 187
Оссовский А. В. — 200, 202, 205, 208
Островский А. Н. — 88
Офросимова Е. А. (Алябьева) — 47
Охотников — 318

Павлищев Л. Н. — 199
Павлов Н. Ф. — 129, 273, 276
Паганини Н. — 342, 343, 356
Паизиелло Дж. — 205, 343, 348
Палибина Е. И. — 352
Панаев И. И. — 25, 199
Панчулидзева А. А. — 367
Парис А. — 332
Парни Э. Д. — 32, 84
Паста Дж. — 298, 303, 345
Пачини Дж. — 353
Пашкевич В. А. — 7, 33, 316
Пашков А. И. — 332
Пашков Н. И. — 332
Перголези Д. Б. — 149, 333, 339, 391
Перовская Е. В. — 366
Перовский В. А. — 57
Перро Ж. Ж. — 287
Перро Ш. — 165
Персиани Ф. — 307
Петр I — 81
Петров О. А. — 206, 208, 229, 283,
290—292, 296, 297, 300, 301, 304,
309, 312, 313, 330, 331, 347, 385
Петрова А. Н. — 229, 301, 308
Петрова-Воробьева А. Я. (Воробьева) — 199, 206, 224, 229, 253, 291,
292, 296—299, 301, 304, 330, 331,
333, 385
Петровы — 299
Пиксанов Н. К. — 99, 102
Пиксис Ф. В. — 353
Писарев А. И. — 37, 73, 100, 103, 104,
288
Пиччинни Н. В. — 377
Платонов Н. И. — 36
Плейель И. И. — 33
Плещеев А. А. — 104
Плещеев А. Н. — 7, 152, 153
Плюшар А. А. — 410
Погодин М. П. — 145
Погожева В. В. — 366
Погожева Н. В. — 366
Подобедов И. К. — 363
Полевой Н. А. — 90, 91, 119, 136, 164,
214, 218, 299, 379, 380, 392
Полежаев А. И. — 19, 41, 52, 153
Полторацкая Е. В. — 366
Поляков А. П. — 363
Попов М. И. — 17
Попова Т. В. — 134, 136, 140

Потудов Н. М. — 58
Прач И. В. — 14, 46, 52, 135, 136,
138, 155
Протопопов В. В. — 194, 202, 203,
206—207, 297
Пунь Ч. (Пуни Ц.) — 287
Путилов Д. А. — 49
Пушкин А. С. — 5, 8, 9—13, 16—21,
23, 25, 36, 38, 41, 42, 44, 49—51,
54, 55, 60, 76, 79, 80, 90, 91, 104,
113, 115, 120, 122, 126, 129, 130,
132, 136, 137, 141, 144, 145, 153,
161, 166, 172, 177, 186, 187, 189,
190, 191, 195, 199, 200, 204, 206,
208, 210, 211, 213—215, 227, 228,
230, 231, 235, 237, 257, 264, 266,
268, 272—274, 282, 285, 287, 288,
293, 331, 402

Рабинович А. С. — 110, 112
Радзивилл В. А. — 362
Радвиллов В. И. — 339
Радищев А. Н. — 137, 187, 188
Развидковская — 319
Раль Ф. А. — 385
Расин Ж. — 16, 360
Распутин И. А. — 316
Растопчина (Ростопчина) Е. П. — 28,
352
Рахманинов А. А. — 366
Рахманинов С. В. — 193, 279, 281, 366
Рахманов — 368
Рашель (Э. Р. Фелкс) — 306
Резвой М. Д. — 322, 349, 371, 372,
379, 410
Рейхардт И. Ф. — 34
Репина Н. В. — 74, 105, 112, 127, 162,
293, 295, 308, 338
Римский-Корсак А. Я. — 267
Римский-Корсаков А. Н. — 200
Римский-Корсаков Н. А. — 87, 88, 136,
180, 197, 210, 212, 221, 222, 227,
233, 236, 239, 240, 244, 282
Рис Ф. — 326
Роде Ж. П. Ж. (Род) — 330, 343,
366
Родзянко А. — 360
Розанов А. С. — 202
Розен Е. Ф. — 217, 218
Роллер А. А. — 229, 293, 301, 333
Романус И. В. — 368
Ромберг Б. — 366, 367
Ромберг Г. — 328, 329, 357, 358, 398
Ромберг К. — 328
Ронconi Дж. Р. — 307, 320
Россини Дж. А. — 23, 34, 44, 107,
148, 205, 215, 284, 292, 295, 299,
304, 305, 320, 329, 331, 353, 363,
365, 368, 378, 390, 391, 393, 396, 398
Ростислав см. Толстой Ф. М.

Рубини Дж. Б. — 303—307, 341, 345—
348, 355
Рубини — 331
Рубинштейн А. Г. — 15, 45, 151, 241,
313, 323, 346, 348, 360—364
Рубинштейн Н. Г. — 323, 362
Рубинштейны — 369, 402
Рупин И. А. (Рупини) — 15, 45, 132—
142, 144, 146, 154, 155, 173, 268,
336
Рылеев К. Ф. — 214

Сабурова Д. М. — 74
Савицкая — 338
Садольская М. А. — 361
Саква К. К. — 202
Саккинн А. М. Г. — 377
Салтыков-Щедрин М. Е. — 7, 17
Сальери А. — 377
Самойлов В. М. — 289, 290, 292
Саядунова Е. С. — 289
Саянская Е. А. — 286
Сапленца А. С. — 301
Сатин Н. М. — 88
Сахаров И. П. — 228, 404
Свяцков В. И. — 338, 339
Свиридов Г. В. — 167
Селиванов И. — 163
Селивановский Н. С. — 38
Сельский С. — 176
Семенова Е. А. — 126, 300, 308—310,
315
Семенова Е. С. — 298
Семенова Н. С. — 289
Сенковский О. И. — 198, 229, 354, 386,
387, 401
Серве А. Ф. С. — 304, 344
Сердюков — 366
Серебрянский А. П. — 374, 375
Серков А. — 333
Серов А. Н. — 25, 27, 88, 108, 143,
167, 188, 196—200, 209, 220, 230,
242, 262, 275, 291, 307, 312, 319,
342, 343, 350, 351, 354, 355, 359,
362, 371, 373, 375, 396, 397, 400,
402, 407—409
Сихра А. О. — 339
Скабичевский А. М. — 116
Скарлатти Д. — 356
Скотт В. — 163
Скрябин А. Н. — 262
Слонимский Ю. И. — 165
Соболевский С. А. — 13
Соколов И. О. — 127, 144, 145, 172
Соколов П. А. — 316, 317
Соколовский М. М. — 313
Сокольников Г. К. — 367
Соллогуб В. А. — 22, 54, 217
Соловьев С. М. — 7
Соловьев С. П. — 98

Соловьева-Вертейль А. Ф. — 300
Сомов О. М. — 95, 243
Сорокин К. К. — 28
Сперанский М. Н. — 15
Спонтини Г. Л. П. — 391
Станкевич Н. В. — 22, 24, 145, 162, 336
Стасов В. В. — 6, 187, 192, 197—200, 203, 205, 207, 208—210, 216, 230, 231, 244, 262, 297, 327, 346, 350—354, 359, 360, 371, 386, 399, 400
Стасов Д. В. — 27
Стасовы — 209
Стахович М. А. — 15, 405
Стелловский Ф. Т. — 171
Стемпневская Е. А. — 171
Степанов П. А. — 199
Степанова М. М. — 292, 297, 300, 309, 330, 331, 345
Стеша — 145, 172, 173
Стравинский И. Ф. — 236
Строгановы — 316
Стромиллов С. И. — 38, 79
Струговщиков А. Н. — 199, 208
Струйский Д. Ю. (Трилуный) — 289, 322, 324, 325, 371, 372, 376, 377, 391, 393
Сунгуров Н. П. — 6

Тальберг С. — 24, 341, 349—351, 353, 363, 366, 394, 402
Тамберлик Э. — 307
Тамбурия А. — 303, 304, 306, 345—347
Танеев С. И. — 62, 201
Тарквини — 97
Телешова Е. С. — 286
Теплов Н. А. — 333
Тимофеев А. В. — 153, 163
Тимофеев Г. Н. — 30, 40
Тимофеев К. — 165
Титов А. Н. — 77, 83, 313, 319
Титов Н. А. — 132, 139, 260
Титов Н. С. — 132, 268
Титовы — 43, 263
Титюс А. — 229, 286
Този Д. — 290, 301, 303, 326
Толстой А. К. — 260
Толстой Л. Н. — 25, 127
Толстой Ф. М. (Ростислав) — 199, 371
Томашек В. — 78
Тропинин В. А. — 224
Труговский В. Ф. — 14, 135, 136, 155
Туманина Н. В. — 206
Туманский В. И. — 136
Тургенев И. С. — 6, 20, 147, 207, 348, 398
Тургенева В. П. — 316, 317
Турчанинов П. И. — 58

Уваров С. С. — 12
Улыбышев А. Д. — 371, 376, 405, 406, 407, 409
Ундольский В. М. — 404
Усольцев — 331
Ушаков В. А. — 339, 377

Федотов П. А. — 18
Ферзинг В. — 291, 311, 356
Фет А. А. — 153, 158, 159, 178
Фетис Ф. Ж. — 403
Филидор Ф. А. — 33
Филимонов Н. И. — 163
Фильд Д. (Филд) — 33, 64, 97, 170, 280, 324—326, 353, 355, 363, 366
Финдейзен Н. Ф. — 98, 199
Флери В. И. — 210
Фогель Ф. В. — 33
Фоглер И. Ф. — 362
Фольвейлер К. — 354
Фомин Е. И. — 77, 136, 138, 245
Формез К. И. — 291, 307
Фракман В. — 28
Фрещолляни Э. — 306
Фукс И. Л. — 360

Херасков М. М. — 214
Хмельницкий Н. И. — 99
Хомяков А. С. — 163, 385
Хосров Мирза — 238
Хофмейстер Ф. А. — 33
Христиани Э. — 269
Хубов Г. Н. — 29, 202

Цейнер К. Т. — 97
Цельтер К. Ф. — 34, 64, 328
Цияман Э. В. — 165
Цинтль Б. — 366
Цинтль К. — 366
Цуккерман В. А. — 202
Цумштег И. Р. — 34, 78
Цыганов Н. Г. — 10, 146, 148, 153, 157

Чайковский М. И. — 406
Чайковский П. И. — 25, 44, 54, 60, 110, 132, 134, 160, 161, 178, 180, 193, 195, 207, 209, 215, 221—223, 238, 241, 259, 261, 262, 265, 266, 279, 281, 282, 288, 327, 373
Чебышев П. Н. — 152
Черик К. — 22, 325, 366
Чулков М. И. — 137

Шалапин Ф. И. — 296
Шалорин Ю. А. — 202

Шаховской А. А. — 27, 38, 88, 121,
124, 146, 154, 162, 163, 214, 288
Шаховской Н. Г. — 316
Шебалин В. Я. — 202, 247
Шевырев С. П. — 98, 113, 378
Шекспир В. — 16, 32, 37, 38, 88, 91,
92, 164, 362, 391
Щелихов Д. А. — 331
Шеллинг Ф. В. — 373
Шемаев В. А. — 330, 331
Шестакова Л. И. — 199, 210, 297
Шиллер И. Ф. — 335
Шиловская М. В. — 150, 360
Шимановская М. А. — 277, 325, 326
Шиндлер А. — 408
Ширинский В. П. — 277
Ширков В. Ф. — 207, 228
Шлегель А. В. — 391
Шмидгоф В. — 319
Шмидгоф Э. — 319
Шоберлехнер С. Ф. (Далль'Окка) —
389, 330
Шоберлехнер Ф. — 324, 327
Шольц Ф. Е. — 31, 37, 65, 77, 83
Шопен Ф. — 9, 21, 27, 28, 191, 260,
261, 281, 322, 327, 328, 332, 348,
351, 353—356, 360, 364, 367, 369,
401—403
Шостакович Д. Д. — 202
Шпаковская Л. Н. — 366
Шпор Л. — 330, 333, 338, 361, 391
Штейбельт Д. — 97
Штейн Т. Ф. — 326, 328
Штейн И. Ф. — 318, 319
Штейнпресс Б. С. — 33, 36, 41
Штелин Я. — 404
Штеркель — 33
Шуберт К. Б. — 360
Шуберт Ф. — 22, 24, 34, 35, 47, 64—

66, 261, 322, 332, 336, 344, 353, 354,
361, 364, 367, 402
Шувалов П. А. — 145
Шульгоф Ю. — 363
Шульц — 368
Шуман К. Ж. (Вик) — 347, 356, 369,
402
Шуман Р. — 26, 64, 65, 322, 341, 347,
357, 402

Щедрин С. Ф. — 267, 269.
Щепин А. М. — 363
Щепин П. М. — 163
Щепкин М. С. — 5, 18, 30, 74, 145,
148, 290, 296, 343, 363
Щербакова Т. Н. — 127, 173
Щербатова М. Н. — 333
Щулепников М. Н. — 361

Элькан А. Л. — 372
Эльснер Ю. К. — 360
Энгель Ю. Д. — 200
Энгельгардт В. П. — 209
Эрист Т. В. — 341, 363
Эстергази К. — 64

Юргенсон П. И. — 171

Языков Н. М. — 41, 48, 50, 54, 60,
144, 260, 263
Яковлев В. В. — 28, 200, 263
Яковлев М. Л. — 42, 132, 139, 266
Якубович Л. А. — 41, 53
Янковский М. О. — 100
Яхонтов А. Н. — 303, 346

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ (Ю. В. Келдыш)
А. А. АЛЯБЬЕВ (разделы 1, 3, 4 — Е. М. Левшиев, раздел 2 — Т. В. Коржецьянц)
А. Н. ВЕРСТОВСКИЙ (Ю. В. Келдыш)
НАРОДНЫЕ ИСТОКИ БЫТОВОГО РОМАНСА. ПЕСЕННЫЕ СБОРНИКИ Д. Н. КАШИНА, И. А. РУПИНА, А. Л. ГУРИЛЕВА (О. Е. Левашева)
А. Е. ВАРЛАМОВ (Н. А. Листова)
А. Л. ГУРИЛЕВ (О. Е. Левашева)
М. И. ГЛИНКА (О. Е. Левашееа)
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР (Ю. В. Келдыш)
КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ (А. М. Соколова)
МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ (Ю. В. Келдыш)
Список сокращений
Нотные примеры
Использованная литература
Хронологическая таблица
Указатель имен

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG (J. W. Keldysch)
A. A. ALJABJEW (Abschnitte 1, 3, 4 von J. M. Lewschjew, Abschnitt 2 von T. W. Korschezjanz)
A. N. WERSTOWSKI (J. W. Keldysch)
VOLKSTÜMLICHE URSPRÜNGE DER ALLTAGSRÖMANTIK. LIEDERSAMMLUNGEN D. N. KASCHIN, I. A. RUPIN, A. L. GURILJOW (O. J. Lewaschewa)
A. J. WARLAMOW (N. A. Listowa)
A. L. GURILJOW (O. J. Lewaschewa)
M. I. GLINKA (O. J. Lewaschewa)
MUSIKTHEATER (J. W. Keldysch)
KONZERTLEBEN (A. M. Sokolowa)
MUSIK-KRITISCHES DENKEN (J. W. Keldysch)
Verzeichnis der Abkürzungen
Notenbeispiele
Benutzte Literatur
Zeittafel
Namensverzeichnis

Монография
ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ
В десяти томах Том пятый 1826-1850

Редактор В. Мудьюгина.
Художник С. Данилов.
Худож. редактор Ю. Зеленков.
Техн. редактор С. Буданова.
Корректор Г. Мартемьянова.
ИБ № 3721

Подписано в набор 27.04.87. Подписано в печать 22.01.88. Формат 60x90^{1/16}.
Бумага офсетная № 2. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем печ.
л, 33,5. Усл. п. л. 33,5. Усл. кр.-отт. 33,5. Уч.-изд. л. 38,37. Тираж 19 613 экз. Изд.
№ 13745. Зак. 1941. Цена 2 р. 90к, Издательство «Музыка», 103031, Москва,
Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088,
Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Monographie
GESCHICHTE DER RUSSISCHEN MUSIK
In zehn Bänden Band fünf 1826-1850

Redakteur: W. Mudjogina.
Illustrator: S. Danilow.
Künstlerischer Redakteur: J. Selenkow.
Technischer Redakteur: S. Budanowa.
Korrektor: G. Martemjanowa.
ISBN 3721

Redaktionsschluss: 27.04.1987. Druckfreigabe: 22.01.1988. Format: 60x90 ^{1/16}.
Papier: Offsetpapier Nr. 2. Schriftart: Literaturschrift. Druckverfahren: Offsetdruck.
Druckumfang: 33,5 Druckbogen. Verlagssignet: 33,5. Auflage: 33,5. Verlagssignet:
38,37. Auflage: 19.613 Exemplare. Editionsnummer: 13745. Bestellnummer: 1941.
Preis: 2 Rubel 90 Kopeken. Verlag: „Musik“. Anschrift: 103031 Moskau,
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