

Ю. С. Семёнова

Некоторые особенности увертюр в музыкально-театральных спектаклях на либретто Екатерины II

Аннотация:

Статья посвящена рассмотрению некоторых особенностей увертюр к музыкально-театральным спектаклям на либретто Екатерины II. Их музыка принадлежит как отечественным, так и зарубежным композиторам последней трети XVIII века. Особенности тематизма и формообразования увертюр к екатерининским спектаклям интересны с точки зрения становления отечественного симфонизма, претворения западноевропейских классицистских традиций на русской почве.

Ключевые слова: Екатерина II, русский музыкальный театр, увертюра, Пашкевич, Мартин-и-Солер, Каноббио.

Y. S. Semyenova

Some peculiarities of overtures in musical theatrical performances based on the librettos by Catherine II

Abstract:

The article is devoted to some features of overtures for musical and theatrical performances based on the librettos written by Catherine II. Those musical pieces were created by both domestic and foreign composers of the late 18th century. The features of thematism and the formation of overtures for Catherine's plays are interesting from the point of view of the formation of domestic symphonism, the implementation of West-European classic traditions on the Russian soil.

Keywords: Catherine II, Russian musical theater, overture, Pashkevich, Martin-i-Soler, Canobbio.

В последние десятилетия отечественное музыковедение все чаще обращается к русскому музыкальному искусству заключительной трети XVIII века, эпохе, по праву названной «золотым веком» российской истории. Это был период царствования Екатерины II (1762—1796), отмеченный становлением политического могущества России, закрепившей за собой статус великой державы. Определя-

ющее значение в этом имела личность императрицы, представившей новый европейский тип российского правителя — просвещенного монарха, заботящегося о процветании своего государства и народа.

В процесс созидания новой российской государственности императрица включила и сферу искусства. Екатерининская эпоха отмечена особенно активной интеграцией отечественной музыкальной культуры в европейское художественное пространство, начавшейся еще при Анне Иоанновне и Елизавете Петровне. Развивая музыкальное искусство при собственном дворе, Екатерина стремилась не просто подражать ведущим европейским государствам, но и успешно конкурировать с ними. Российско-европейские музыкальные контакты были обоюдными и взаимовыгодными: русские музыканты активно осваивали общеевропейский классицистский язык, а работавшие в России иностранные мастера проявляли интерес к самобытности русской народной музыки. Главной областью, в которой происходил процесс становления отечественной композиторской школы, характеризующийся выработкой национального музыкального языка на основе стилистического сплава русских и ассимилированных западноевропейских традиций, стал музыкальный театр.

Его роль в русской культуре последней трети XVIII века и особенно в жизни императорского двора была огромной. В театрализованном виде представляла любая, даже самая незначительная придворная церемония. Тщательно продуманное грандиозное действо, посвященное коронационным торжествам 1763 года, открыло блестящую эпоху екатерининского правления. В этот период, ознаменованный пиком культуры Просвещения и становлением музыкального классицизма, происходит расцвет придворного театра. Императрица стремилась вывести Санкт-Петербург на уровень европейских столиц — законодательниц художественного вкуса. На содержание музыкального театра при дворе, поражавшего современников своим великолепием, тратились огромные материаль-

ные средства. В соответствии с эстетическими установками эпохи по пышности придворных театральных представлений судили о богатстве и могуществе государства. Таким образом, музыкальные спектакли при дворе представляли собой не только одну из форм досуга императрицы и ее вельможного окружения, часто они репрезентировали общественно-политическую и культурную ситуацию своего времени.

Активное функционирование музыкального театра при екатерининском дворе во многом инспирировалось самой императрицей. Большое влияние на просвещенную российскую монархиню имели взгляды Вольтера, писавшего о театре: «Ничто не оживляет так общество, не сообщает большего изящества телу и уму, не формирует так вкус, не облагораживает нравов» [Цит. по: б. С. 15]. В таком ключе воспринимала театральное искусство и Екатерина, включив его в сферу своей политической и государственной деятельности.

Российская императрица проявила особый художественный интерес именно к музыкальному театру. Она влияла на его репертуарную политику, участвовала в административной организации, инициировала строительство новых театральных зданий. Во второй половине 1780-х — начале 1790-х годов Екатерина включила музыкальный театр в сферу своей творческой деятельности, выступив в качестве либреттиста пяти комических опер — «Февей» (1786, муз. В. Пашкевича), «Новгородский богатырь Боеслаевич» (1786, муз. Е. Фомина), «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» (1787, муз. Э. Ванжуры), «Горе-богатырь Косометович» (1789, муз. В. Мартин-и-Солера), «Федул с детьми» (1791, муз. В. Пашкевича и В. Мартин-и-Солера) и «исторического представления»¹ с музыкой «Начальное управление Олега» (1790, муз. К. Каноббио, В. Пашкевича и Дж. Сарти). Роскошное декорационное оформление, неограниченные постановочные возможности, высокий профессиональный уровень музыки и актерской игры и, наконец, венценосное имя главного автора обеспечивали музыкально-театральным проектам императрицы неизмен-

ный успех у публики и высокий общественный резонанс.

В творческой деятельности Екатерины II как оперного либреттиста определяющими стали стилистика народной сказки и древнерусская история. С первых лет своего пребывания в России она отчетливо осознавала необходимость познания характера русского народа через приобщение к его обычаям, нравам, традициям, культуре. С этим был связан ее интерес к фольклору и древнерусской истории, на основе которых Екатерина мыслила развитие отечественного театра.

Музыкальный материал екатерининских спектаклей представлен весьма разнообразно: как традиционными для западноевропейской оперы увертюрами, ариями и ансамблями, так и более характерными для русской музыкальной традиции хорами. Обязательным компонентом являются балетные сцены; некоторые из них содержат также оркестровые антракты и вставные инструментальные номера.

Ведущая роль среди названных инструментальных жанров, безусловно, принадлежит увертюрам, отдельное рассмотрение которых интересно по нескольким причинам. В русской музыке последней трети XVIII века чисто оркестровые жанры еще не сложились, а оперный театр уже вполне определенно заявил о себе, поэтому именно оперные увертюры стали отправной точкой на пути становления отечественного симфонизма.

Русские увертюры отличались «национальной характерностью», проявлявшейся как в цитировании фольклорного материала, так и в создании авторских тем в народном духе. При этом русский народно-песенный материал использовали не только отечественные композиторы, но и иностранцы, писавшие для российской музыкально-театральной сцены. В екатерининских спектаклях примерами подобного рода являются увертюры Мартин-и-Солера (к опере «Горе-богатырь Косометович») и Каноббио (к историческому представлению «Начальное управление Олега»), основанные на русских фольклорных мелодиях. С другой стороны, за-

падноевропейская и, прежде всего, итальянская композиторская школа стала профессиональным ориентиром для российских авторов. В области оперной увертюры это проявилось на уровне формообразования и приемов работы с тематизмом. Отсюда вытекает проблема «свое» — «чужое», соотношение «русского» и «западноевропейского» в музыкальном языке, реализуемое композиторами по-разному. В екатерининских операх она прослеживается на примере увертюры Пашкевича.

Период с 1786 по 1791 год, когда один за другим появились все музыкально-театральные произведения на либретто императрицы, в западноевропейской музыке был временем утверждения нового типа оркестрового вступления к опере — одночастного *allegro*, постепенно вытеснившего циклические увертюры и ставшего доминирующим к концу XVIII века². Одночастные увертюры традиционно определяются как «классические сонатные увертюры», поскольку сонатный принцип является в них основой композиции. Однако их форма далеко не всегда соответствовала классическому сонатному *allegro*, типичному для первых частей сонатно-симфонического цикла. «Классическая» сонатная форма еще не имела устойчивого статуса в оперных увертюрах, поэтому структуры одночастных вступительных «симфоний» могли быть различны, как и их терминологические обозначения.

В екатерининских спектаклях все оркестровые вступления также одночастны, при этом одни названы «симфониями» (к «Начальному управлению Олега» Каноббио, «Новгородскому богатырю Боеслаевичу» Фомина и «Федулу с детьми» Пашкевича), другие именуются увертюрами. Обозначение *sinfonia* на первый взгляд отсылает нас к итальянскому типу увертюры, характерному для неаполитанской оперной школы и получившему название «неаполитанской оперной симфонии». Однако к концу XVIII века термин «симфония» вышел из употребления в области музыкального театра и закрепился как жанровое обозначение самостоятельного циклического произведе-

ния. Его использование Каноббио, Фоминым и Пашкевичем не связано с конкретной жанровой структурой и говорит, скорее, об ориентации на итальянскую традицию инструментального письма в целом.

Важным аспектом характеристики оркестровых вступлений к екатерининским спектаклям является стилевой фактор. С одной стороны, эти увертюры во многом близки западноевропейским образцам своей опорой на гомофонно-гармонический склад, квадратность метрической организации, песенно-танцевальный или трезвучно-фанфарный характер тематизма с отголосками типовых музыкально-риторических фигур инструментальной музыки XVII — первой половины XVIII века. С другой стороны, им была свойственна отмеченная выше национальная специфика³.

Маркирование русской стилистики стало одной из определяющих установок екатерининских опер, исходившей от самой императрицы еще на этапе создания либретто. Композиторы безусловно ее уловили и по-разному попытались перевести в «музыкальную плоскость». Для Мартин-и-Солера и Каноббио, как для композиторов иной музыкальной традиции, наиболее доступным оказалось цитирование популярных фольклорных мелодий по принципу «инкрустации» — внедрения русского материала в тематизм общеевропейского типа. Народно-песенные цитаты звучат в главных темах их увертюр, соединяясь с построениями нейтрального, фонового характера. Композиторы как бы собирают музыкальный материал из отдельных частиц, применяя барочный принцип компоновки, основанный на свободном сочетании тематических и интермедийных элементов.

Обратимся сначала к «русским» увертюрам композиторов итальянской школы — оркестровым вступлениям к опере «Горе-богатырь Косометович» Мартин-и-Солера (1789) и историческому представлению «Начальное управление Олега» Каноббио (1790). Последний не работал в оперном жанре, но проявил

себя в области музыкального театра как автор балетов⁴. Мартин-и-Солер же был ангажирован на придворную службу в Санкт-Петербург именно как оперный мастер первой величины, завоевавший европейское признание. В увертюре к «Косометовичу» он использовал мелодии трех плясовых песен, заимствованных из сборника Львова-Прача — «Вы раздайтесь, расступитесь» (№ 88) в главной партии, «Во лесочке комарочков» (№ 55) в побочной партии и «Мне моркотно, молоденьке» (№ 65) в основе темы-эпизода (см. примеры 1—3). Примечательно, что композитор дважды повторяет главную и побочную партии в экспозиционном разделе, нарушая тем самым схему развертывания сонатной формы и напоминая о характерной двухколенной структуре плясовых напевов.

Каноббио строит увертюру к «Олегу» на основе мелодии народной песни «Что пониже было города Саратова», широко популярной в XVIII веке, входившей во многие рукописные и печатные сборники. Т. Ливанова называет ее исторической «разинской песней», описывающей в различных вариантах события разинского восстания [4. С. 23]. Однако у Львова и Прача в разделе протяжных песен она фигурирует с другим вариантом текста, связанным с историей царствования Петра I: донские казаки величают императора Петра и бранят «князя Менщикова», присваивающего их денежное жалование [5. С. 65—66]. Замечание Ливановой о парадоксальности включения этой «крамольной» песни в екатерининский спектакль, на наш взгляд, довольно спорно. Возможно, Каноббио и не знал содержания цитируемой песни, но Львов, принимавший активное участие в постановке «Олега» и, скорее всего, подсказавший эту мелодию композитору, несомненно, отдавал себе отчет в том, какой именно темой откроется историческое представление императрицы. В тексте песни «Что пониже было города Саратова», представленном в его сборнике и, вероятно, известном самой Екатерине, не было никакой крамолы, а наоборот, присутствовал мотив прославления монаршей

The musical score is divided into three numbered sections:

- Section 1:** Begins with a first ending bracket (1 and 2). The bass line features a piano (*p*) dynamic. The section concludes with a repeat sign and the marking "K.S." (Coda).
- Section 2:** Starts with a second ending bracket (1 and 2). It includes a piano (*p*) dynamic followed by a forte (*f*) dynamic. The section ends with a repeat sign.
- Section 3:** Begins with a piano (*p*) dynamic. The section concludes with a repeat sign.

власти, как нельзя лучше отвечающий замыслу этого спектакля:

«Они хвалят, величают православного царя, Православного царя, императора Петра».

Не имея опыта работы со специфическим для них русским народно-песенным материалом, Мартин-и-Солер и Каноббио в угоду высочайшему вкусу следуют сложившейся традиции и строят на нем основные темы своих увертюров, стремясь приспособить к определенной задаче и соотносить с требованиями жанра.

Заимствуя фольклорные мелодии, Мартин-и-Солер и Каноббио сохраняют интонационное строение, гармонизацию, а иногда и тональность, предложенные Львовым-Прачем, изменяя лишь фактуру сопровождения (см. пример 4). Народно-песенные темы их увертюров komponуются с четко отграниченными друг от друга фигурационными элементами связующего, развивающего или заключительного характера, типичными для западноевропейской инструментальной музыки XVIII века. В некоторых из них прослеживается связь с барочными музыкально-риторическими фигурами: в диатонических гаммообразных пассажах — сходство с фигурой *tirata*; в кругообразном движении мелодии — с фигурой *circulatio*; в движении мелкими длительностями наподобие имитаций — с фигурой *fuga*; другие являются типовыми кадансирующими и фанфарно-скандирующими формулами. Подобный прием сложения целого из отдельных, часто не связанных между собой сегментов, создает эффект мозаичности, напоминающий о сонатной форме барочной традиции.

Русский композитор Пашкевич, которому принадлежат оркестровые вступления к «Февею» (1786) и «Федулу с детьми» (1791) — первой и последней операм Екатерины, — проявил большую свободу и органичность в обращении с фольклорным материалом. Степень владения им проявилась в авторских темах, представляющих собой сплав интонаций различных народно-песенных мелодий. В увертюрах к екатерининским операм Пашкевич лишь однажды прибегает к «механическому» заимствованию: тема-эпизод в «Федуле с детьми» является точной цитатой мелодии плясовой песни «Ах, утушка луговая» (см. пример 5: Львов-Прач, № 60). В большинстве же случаев композитор создает оригинальные темы в народном духе, конкретный фольклорный источник которых установить довольно сложно. Показательный пример тому — главная партия увертюры к «Февею», состоящая из нескольких тематических элементов, вбирающих интонации целого ряда народно-песенных мелодий: хороводной «Заинька, попляши» (Львов-Прач, № 123), плясовых «Из-под камешка, из-под белого» (Львов-Прач, № 94), «Ах, во саду, саду» (Львов-Прач, № 53), «Осердился мой милой друг на меня» (Львов-Прач, № 56), «Мне моркотно, молоденьке» (Львов-Прач, № 65), «Ах, по мосту, мосту» (Львов-Прач, № 89), протяжной «Белолица, круглолица красна девица» (Львов-Прач, № 26) (см. пример 6). Это один из ранних образцов профессиональной работы композитора с фольклорным материалом, связанной с выделением интонаций нескольких песен и синтезированием их с авторским

4

Allegro commodo

dolce

f

5

p Fl. V.I.

f p f p f p sf

sf f sf Fl.

6 **Allegro spiritoso**

ff ff

материалом, в результате чего и возникает собственно народно-песенный тематизм⁵. Более определенно фольклорная первооснова выражена в минорной теме-эпизоде из «Февея» — протяжная песня «Как на матушке на Неве-реке» (Львов-Прач, № 22) — и в главной партии увертюры к «Федулу» — плясовая «Уж как по мосту-мосточку» (Львов-Прач, № 64) (см. примеры 7—8). Однако и в них Пашкевич идет по пути свободного претворения народно-песенных интонаций. Чуткое понимание природы фольклорного мелоса проявилось также в попытках композитора обогатить оркестровую фактуру элементами подголосочной техники⁶.

Народно-жанровый тематизм увертюры Пашкевича сочетается с общеевропейскими нормами его разработки. В этом отношении русский композитор действует по аналогии

с зарубежными мастерами, используя типовые интонационно-ритмические, гармонические и фактурные формулы классицистской инструментальной музыки в интермедийных разделах своих увертюр. В результате форма целого также компонуется из разнородных элементов, но в отличие от Мартин-и-Солера и Каноббио, у Пашкевича это происходит более естественно и гладко, без очевидных «швов» на границах построений.

Таким образом, народно-жанровая стилистика, отражающая русский колорит екатеринских спектаклей, объединяет рассмотренные увертюры. В них прослеживается стремление композиторов к созданию ассоциативных связей с театральным представлением, к обобщенному отражению его содержания. При этом в «Февея» Пашкевича можно говорить и

7

8 *Allegro*

9

10

11

о попытке создания сугубо музыкальных, интонационно-тематических связей увертюры с оперой — приеме, широко распространенном в классическую эпоху, но еще не ставшем типичным в русском музыкальном театре того периода. Увертюры Мартин-и-Солера и Каноббио интересны сами по себе как попытки построения западноевропейскими композиторами инструментальных сочинений на основе русских тем. Работая с народно-жанровым тематизмом, композиторы оставались в рамках стилевых норм западноевропейского классицизма. В их подходе к решению проблемы оркестрового вступления обнаруживаются как сходства, обусловленные общностью поставленной перед ними задачи наилучшего выполнения высочайшего заказа, так и различия, связанные с их принадлежностью к различным музыкальным традициям и индивидуальными чертами творческого мышления.

Наряду со стилевыми особенностями объединяющим фактором выступают композиционные закономерности. Среди структурных

типов, характерных для одночастных оперных увертюр конца XVIII века, русскими композиторами наиболее часто использовалась старосонатная форма⁷. Она же преобладает в оркестровых вступлениях к екатерининским спектаклям. Старосонатную, или предклассическую сонатную, форму (термин Т. Кюрегян) оперных увертюр этого периода отличает ряд характерных признаков: опора на гомофонно-гармонический склад и квадратный метр; двухчастная композиция с делением на экспозиционную и объединенную развивающе-заключительную части; тонально-гармоническое движение от тоники к доминанте в первой части и от доминанты к тонике во второй; слабо выраженная рельефность основных тем в экспозиции, лишь намечающееся разработочное развитие, часто сокращенная реприза; простейшее гармоническое строение тем, мотивная и тематическая повторность. Подобный тип формообразования стал ориентиром как для русских, так и для иностранных композиторов, сотрудничавших с венценосной либреттисткой.

В старосонатной форме написаны обе увертюры Пашкевича, причем композитор использует сходные конструктивные схемы. Это сравнительно небольшие по масштабам двухчастные композиции с типичной тональной логикой (Т-D — D-T), в которых относительно самостоятельные тематические образования komponуются с материалом нейтрального, фонового характера. На этих «общих формах движения» строятся связующие, развивающие и заключительные разделы увертюр. Степень тематической рельефности главной и побочной партий различна. В «Февее» экспозиция фактически однотемна, поскольку побочная партия представляет собой проведение главной в доминантовой тональности (см. пример 9). В «Федуле» это две самостоятельные темы, между которыми имеет место тональный, интонационный и фактурный контраст (см. пример 10). Однако и здесь в зоне заключительной партии возвращается главная тема в тональности доминанты.

Отличительной особенностью увертюр Пашкевича является включение во вторую часть формы новой контрастной темы по типу эпизода, заменяющей разработочное развитие музыкального материала. И в «Февее», и в «Федуле» с детьми» это темы в параллельном миноре, вносящие не просто тонально-ладовый контраст, но являющиеся в функциональном отношении альтернативой развивающему разделу. Минорная тема увертюры «Федула» содержит некий намек на разработочное развитие в виде вычленения из нее заключительного мотива и его секвенционного проведения, служащего переходом к репризе (см. пример 7). В целом же говорить о наличии полноценного развивающего элемента в увертюрах Пашкевича трудно, о чем свидетельствует и простота тонального плана, статичность которому придает обилие органичных пунктов. Тонально-гармоническое движение исчерпывается отклонениями в доминантовую (в первой части) и параллель-

Example 9: Piano accompaniment. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*, *f*. Example 10: Piano accompaniment. Treble clef, bass clef. Dynamics: *ff*, *mf*. Includes parts for Flute (Fl.) and Violin (vni). Dynamics: *p*.

ную (во второй части) тональности, а также секвенционными связками между темами⁸.

Репризы в обеих увертюрах неполные, что типично для двухчастной старосонатной композиции. Однако Пашкевич не просто механически исключает одну из основных тем, а делает попытку тематического объединения в сокращенном масштабе. В «Февее» это приводит к появлению в репризе синтетической темы, включающей элементы минорной темы-эпизода (начальный затакт) и главной партии (мотив шестнадцатых) (см. пример 12). Подобный прием «тематического обновления» репризы оправдан отсутствием в увертюре самостоятельной побочной темы и, как следствие, превалированием главной партии в экспозиции. Несколько проще композитор действует в «Федуле», стыкая в начальном восьмитактовом репризном построении полное проведение побочной и начальный двутакт главной партий (см. пример 13). Схемы, отражающие композиционную, тематическую и тональную структуру увертюры Пашкевича, приведены ниже.

Оба композитора итальянской школы имели серьезный опыт сочинения театральной музыки и несомненно владели различными формами вступительных оркестровых номеров⁹. В своих увертюрах они, как и Пашкевич, избирают старосонатную структуру, но воплощают ее по-разному.

Мартин-и-Солер проявил себя как истинный театральный композитор, начав свою увертюру с темы-вступления. Ее унисонное изложение и подчеркнутая отделенность от главной партии двутактовой паузой напоминают об одной из основных функций увертюры — оповещении о начале представления и привлечении зрительского внимания. В дальнейшем эта тема приобретает важное конструктивное

значение в форме, отмечая начало второй части (см. пример 14). Вновь обращает на себя внимание выраженная статичность тонального плана увертюры: гармоническое движение минимально; в функциональном отношении превалирует тоника, часто в виде органного пункта; после традиционно доминантовой области связующей и побочной партий в заключении первого раздела и до конца увертюры восстанавливается господство основной тональности. Отсутствие развивающего элемента в разработанном разделе второй части Мартин-и-Солер, по аналогии с Пашкевичем, компенсирует появлением в нем новой темы (см. пример 3).

Каноббио в этом отношении действует иначе, выстраивая форму увертюры к «Олегу» более динамично. Он вводит в нее подобие разработки — построение в начале второй части, связанное с тонально-гармоническим развитием на материале связующей партии. В рассматриваемых увертюрах это единственный пример разработанного раздела в том смысле, каким он наделяется в композиции сонатного типа (см. пример 15).

Репризы у Мартин-и-Солера и Каноббио сходны: они сокращены и включают в себя лишь проведение главной партии с небольшим заключением. При этом Каноббио урезает и саму главную партию, оставляя ее в виде начального четырехтакта (см. пример 16). Как и в «Февее» Пашкевича, это связано с отсутствием в увертюре к «Олегу» самостоятельной побочной партии (она представляет собой вариантное преобразование главной) и, как следствие, доминированием в первой части одной темы (первое проведение главной партии в экспозиции повторено дважды). Ниже представлены схемы увертюры Пашкевича, Мартин-и-Солера и Каноббио.

В. Пашкевич. «Февей»

I часть				II часть		
A	B	A1	C	D	E	F
ГП	СП	ПП	ЗП	тема-эпизод	синтез темы-эпизода и ГП	заключение
C	C – G	G	G – a	a – C	C	C

В. Пашкевич. «Федул с детьми»

I часть				II часть		
A	B	C	A ₁	D	C ₁	E
ГП	СП	ПП	ГП в функции ЗП	тема-эпизод	ГП+ПП	заключение
C	C - G	G	G - a	a - C	C	C

В. Мартин-и-Солер. «Горе-богатырь Косометович»

I часть					II часть				
A	B	C	D	E (D ₁)	A	F	G	B	H
тема вступ.	ГП	СП	ПП	ЗП (на теме ПП)	тема вступ.	новая тема	переход к репризе на ТОП	ГП	заключение
C	C	G	G	G - C	C	C	C	C	C

К. Каноббио. «Начальное управление Олега»

I часть					II часть		
A	A ₁	B	C (A ₂)	C	B ₁	A ₃	D
ГП	ГП (2-е проведение)	СП	ПП (на материале ГП)	ЗП	развивающий раздел на материале СП	сокращ. ГП	заключение
A	A-E-A	A-E	E	E	E-A	A	A

The image displays a musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The first system is marked with measure number 13 and includes dynamic markings *sf* (sforzando) and *f* (forte). The second system is marked with measure number 13 and includes a section marked *VI*. The third system continues the complex texture. The fourth system features a dense texture with many sixteenth notes. The fifth system is marked with measure number 14 and includes dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte). The sixth system is marked with measure number 14 and includes a section marked *2* (second ending). The seventh system is marked with measure number 14 and includes dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte).

Сходства и различия в формообразовании рассмотренных оркестровых вступлений можно резюмировать в следующем:

- форма — старосонатная (во всех увертюрах);
- экспозиция:

- 1) однотемная («Февей», «Олег»);
 - 2) двутемная («Федул», «Косометович»);
- разработка:
 - 1) тема-эпизод, минимальное тональное движение, обилие органичных пунктов («Февей», «Федул», «Косометович»);

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system, labeled '15', contains four staves. The top two staves are the right and left hands, and the bottom two are the right and left hands. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including triplets and dynamic markings like 'dolce'. The second system, labeled '16', contains two staves. The top staff is the right hand and the bottom is the left hand. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including triplets and dynamic markings like 'p' and 'f'.

2) включает построение развивающего типа («Олег»);

- реприза — сокращенная (во всех увертюрах):

1) на основе главной партии («Косометович», «Олег»);

2) на основе объединения тем («Февей», «Федул»).

Таким образом, перед нами — два типа старосонатных композиций оперных увертюр: первый можно условно обозначить как статический, характеризующийся отсутствием разработочности, а второй — как динамизированный, наделенный развивающим элементом, активизирующим слушательское восприятие.

Инструментальные жанры екатерининских спектаклей находятся в общем русле развития отечественной симфонической школы. В них

по-своему отразился процесс синтезирования и типизации русского и общеевропейского в рамках единой симфонической концепции. В попытках объединить народно-песенную мелодику с закономерностями западноевропейского классицистского мышления формировался национально-самобытный музыкальный стиль. Оперная увертюра стала основным жанром, в котором композиторы экспериментировали с музыкальным материалом, демонстрируя первые попытки реализации сонатного принципа в русской инструментальной музыке классицистской эпохи.

Примечания

- ¹ Жанровое определение императрицы.
- ² Подробнее об этом см.: [2].
- ³ Основными источниками заимствования фольклорных мелодий стали популярные песенные сборники В. Ф. Трутовского и Львова-Прача. В предисловии к последнему оговаривалась подобная возможность его применения: «Должно надеяться, что сие Собрание послужит богатым источником для музыкальных талантов и для сочинителей опер, которые, воспользуясь не только мотивами, но и самую странностью некоторых русских песен, посредством изящного своего искусства доставят слуху новые приятности, любителям музыки новые наслаждения: чему уже с большим успехом подали пример господа: Сарти, Мартини, Паскевич» [5. С. 47].
- ⁴ Как раз в конце 1780-х — начале 1790-х годов Каноббио написал для российской театральной сцены два балета с хореографией Дж. Канциани: «Ариадна и Бахус (Вахс)» (1789) и «Пирам и Тизба» (1791), второй из которых стал популярнейшим спектаклем конца XVIII века, принесшим внушительные суммы сборов.
- ⁵ Подробнее об этом см.: [7; 8].
- ⁶ Э. Федосова отмечает как новаторское достижение у Пашкевича «выстраивание собственной интонационной концепции русской песни» и «намечаемые пути становления русской симфонической концепции» [8. С. 20].
- ⁷ Классификацию форм оперных увертюров конца XVIII века см.: [1].
- ⁸ Так, в увертюре к «Февею» связующая партия экспозиции представляет собой секвенцию, основанную на гармоническом движении T — VI — S — DD (см. пример 11).
- ⁹ Отметим, что в увертюре к непосредственно предшествующей «Косометовичу» опере «Дианино древо» (1787) Мартин-и-Со-лер использовал форму *reprise-overtures* (термин С. Фишера) — сонатного *allegro* с медленным контрастным эпизодом в середине [См. подробнее: 1].

Список литературы

1. Бочаров Ю. С. Заметки о классической оперной увертюре времен Гайдна и Моцарта // Старинная музыка. — 2001. — № 2. — С. 6—9.
2. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко: Исследование. — М.: Композитор, 2005. — 280 с.
3. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII—XX веков. — М.: Сфера, 1998. — 345 с.
4. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы. — Т. 2. — М.: Гос. муз. изд-во, 1953. — 476 с.
5. Львов Н. А. Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач / Под ред. и с вст. ст. В. М. Беляева. — М.: Гос. муз. изд-во, 1955. — 350 с.
6. Розанов А. С. «Празднество сеньора», опера Д. С. Бортнянского // Музыкальное наследие: Сборники по истории музыкальной культуры СССР. В 4 т. — М.: Музыка, 1970. — Т. 3. — С. 9—26.
7. Федосова Э. П. Русский музыкальный классицизм: становление сонатной формы в русской музыке до Глинки: Учеб. пособие. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1991. — 146 с.
8. Федосова Э. П. Русский музыкальный классицизм. Становление сонатной формы в русской музыке до Глинки. Эстетика. Структура. Концепция: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. — М., 1993. — 38 с.

References

1. Bocharov Y. S. Zametki o klassicheskoy opernoy uvertyure vremen Gaydna i Motsarta // Starinnaya muzyka. — 2001. — № 2. — S. 6—9.
2. Bocharov Y. S. Uvertyura v epokhu barokko: Issledovaniye. — M.: Kompozitor, 2005. — 280 s.
3. Kyuregyan T. S. Forma v muzyke XVII—XX vekov. — M.: Sfera, 1998. — 345 s.
4. Livanova T. N. Russkaya muzykalnaya kultura XVIII veka v yeye svyazyakh s literaturoy, teatom i bytom: Issledovaniya i materialy. — T. 2. — M.: Gos. muz. izd-vo, 1953. — 476 s.
5. Lvov N. A. Sobraniye narodnykh russkikh pesen s ikh golosami na muzyku polozhil Ivan Prach / Pod red. i s vst. st. V. M. Belyayeva. — M.: Gos. muz. izd-vo, 1955. — 350 s.
6. Rozanov A. S. “Prazdnestvo senyora”, opera D. S. Bortnyanskogo // Muzykalnoye nasledstvo: Sborniki po istorii muzykal’noy kultury SSSR. V 4 t. — M.: Muzyka, 1970. — T. 3. — S. 9—26.
7. Fedosova E. P. Russkiy muzykal’nyy klassitsizm: stanovleniye sonatnoy formy v russkoy muzyke do Glinki: Ucheb. posobiye. — M.: RAM im. Gnesinykh, 1991. — 146 s.
8. Fedosova E. P. Russkiy muzykalnyy klassitsizm. Stanovleniye sonatnoy formy v russkoy muzyke do Glinki. Estetika. Struktura. Kontsepsiya: Avtoref. dis. ... dokt. iskusstvovedeniya. — M., 1993. — 38 s.