Щербакова М.Н.

ОБ ОДНОМ ИЗ РОССИЙСКИХ ПРОЕКТОВ ВИСЕНТЕ МАРТИН-И-СОЛЕРА: «ФЕДУЛ С ДЕТЬМИ» В ФОНДАХ БИБЛИОТЕКИ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

ONE OF THE RUSSIAN PROJECTS OF VICENTE MARTÍN Y SOLER: FEDUL AND HIS CHILDREN IN THE LIBRARY OF THE MARIINSKY THEATRE

Аннотация. На основе изучения партитуры-автографа комической оперы «Федул с детьми» Мартина-и-Солера (в соавторстве с В. Пашкевичем, либретто Екатерины II) (1791) фиксируется участие в ее создании Джузеппе Сарти. Анализируются многочисленные редакционные автографы-правки Дж. Сарти на страницах данной рукописи. Высказываются предположения относительно причин участия в данном оперном проекте.

Abstract. The study of the autograph score of the comic opera Fedul and his Children composed in 1791 by Martín y Soler (in co-autorship with V. Pashkevich, to libretto by Catherine II) has proved that a certain part in the work's creation was played by Giuseppe Sarti. The manuscript contains numerous editorial corrections made by Sarti's hand; the reasons for his participation in the project are discussed.

Ключевые слова: В. Мартин-и-Солер, В. Пашкевич, Дж. Сарти, Екатерина II, «Федул с детьми», «Начальное управление Олега», Д. Чимароза, «Горебогатырь Косометович», К. Кноббио, итальянская придворная оперная труппа.

Key Words: V. Martín y Soler, V. Pashkevich, G. Sarti, Catherine II, Fedul and his Children, The Early Reign of Oleg, D. Cimarosa, Luckless Hero Kosometovich, C. Canobbio, Court Italian Opera Company.

Всегда представлялась справедливой мысль о том, что подлинной биографией артиста является его творчество. В случае с одним из российских эпизодов в биографии испанского композитора Винсента Мартин-и-Солера эта мысль вдвойне актуальна. Ибо даже в первой упорядоченной публикации документальных материалов XVIII века – первых трех выпусках Архива Дирекции Императорских Театров (далее АДИТ), увидевших свет еще в 1890-е годы, – фактологические данные о его службе в Санкт-Петербурге конца XVIII века предельно скупы¹. Что касается современных справочных изданий, то и в них ситуация мало изменилась: с задачей дополнить уже опубликованный или известный ранее весьма скромный свод исторических сведений и документов о годах жизни композитора в Санкт-Петербурге, как оказывается, справиться сегодня достаточно сложно.

Информационным оазисом в такой пустыне фактов суждено стать собственно нотным рукописным архивам Мартин-и-Солера в Санкт-Петербурге. Например, коллекции его музыкальных рукописей в библиотеке Мариинского театра. Смею утверждать, что они способны открыть не только специфически «живописную» графику и характерность авторского нотного письма, редак-

¹ О фактографии АДИТ в отношении В. Мартина-и-Солера см. ниже.

ционных правок – всех этих бесценных для исследователя следов прикосновения руки композитора. Хочу сослаться на один из примеров того, как нотная рукопись Мартин-и-Солера вполне могла бы стать основанием для реконструкции некоторых «внешних» обстоятельств жизни и творчества композитора.

Речь пойдет о партитуре-автографе (1791) одного из произведений мастера, написанного в соавторстве с русским композитором Василием Пашкевичем, – комической оперы «Федул с детьми» (либретто Екатерины II). (Сразу замечу, что это лишь одна из двух имеющихся в архивной коллекции Мариинского театра рукописных партитур этого сочинения. Второй является рукописная партитура-копия³, изготовленная в 1795 году⁴).

Визуальная атрибуция *партитуры-автографа* «Федула с детьми» ожидаемо обескуражила рядом несоответствий. К примеру, этот рукописный экземпляр 1791 года изначально был введен в старинные базовые каталоги библиотеки Мариинского театра как произведение исключительно с музыкой Пашкевича. Имя Мартин-и-Солера обозначено на страницах самой партитуры весьма компромиссно: лишь непосредственно в начале музыкального текста некоторых номеров, созданных им. Имена обоих композиторов как соавторов – Пашкевича и Мартин-и-Солера – значатся в каталогах библиотеки лишь в отношении более поздней *партитуры-копии* 1795 года.

Скромный ряд курьезов такого плана дополняет и АДИТ, где «Федул» фигурирует как «опера с хорами и балетами в 1 действии» с *«музыкой Е. Фомина»*⁵. И все же реально огорчить архивиста сегодня может тот факт, что в весьма авторитетном современном энциклопедическом словаре «Музыкальный Петербург. XVIII век» содержится признание Мартин-и-Солера *единственным* автором всей музыки к «Федулу»⁶.

А между тем не анонсированным никогда ранее событием в партитуре-автографе 1791 года следует признать наличие здесь многочисленных редакционных автографов-правок Джузеппе Сарти.

Излишне уточнять, что информация о данном участнике проекта для любого



из историков, без сомнения, неожиданна хотя бы потому, что ни на одном из этапов создания произведения или его подготовки к исполнению, как свидетельствовали исторические документы (АДИТ, каталоги библиотеки Мариинского театра, современные справочные издания и т. д.), этот факт не был зафиксирован или каким-либо образом отражен.

Признаюсь, первым и весьма устойчивым впечатлением оказалась магия автографных «виньеток» – "arrangé par Sarti" (или укороченное вследствие спешки

² Об ошибках в интерпретации уже известной базы архивных данных в энциклопедическом словаре «Музыкальный Петербург. XVIII век» речь пойдет далее.

³Детальное изучение копии, ее сравнение с автографом и проч. – все в дальнейшем, на наш взгляд, даст возможность прояснить судьбу «Федула» после 1791 года, в частности, многократные исполнения этого произведения (в разных редакционных вариантах) в театрах Санкт-Петербурга и Москвы вплоть до 1820-х годов и публикацию его клавира в конце XIX века издательством П. Юргенсона.

 $^{^4}$ Библиотека Мариинского театра (б. ЦМБ). Шифр обеих партитур – I1 П 222/п.Ф.

⁵ АДИТ. Вып. 1. 1746–1801. Отд. III. СПб., 1892. Систематический свод сведений о личном составе, репертуаре и хозяйстве императорских театров. С. 129, 165.

⁶ *Петровская И.* Эрмитажный театр // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. I: XVIII век. Кн. 3. СПб., 1999. С. 305.



или усталости "par Sarti")7, вписанных рукой итальянского музыканта в начале каждого из пяти музыкальных номеров, принадлежащих перу Мартин-и-Солера. Попоразила императивно началу четкая адресность и пунктуально обозначенное самим Сарти авторство своей редактуры именно в этих номерах. Иначе говоря, «верь глазам своим» - один именитый иностранец почему-то редактирует музыкальный текст другого. Повторюсь, какие-либо причины или мотивы весьма нестандартной си-

туации, открывшейся в партитуре-автографе 1791 года, до сих пор неизвестны. Возможны лишь предположения. Обратимся к ним.

Характер и само содержание исправлений Сарти в текстах Мартин-и-Солера озадачивают. Не следует ли относиться к ним как к профессиональной работе одного над ошибками или недочетами другого? Предварительный обзор «правок» все же убедил в том, что это – редакционная работа так называемого «декоративного» (или скорее этикетного) плана, не предполагающая реального вторжения в концептуальное пространство авторского музыкального текста. Пометы Сарти в большинстве случаев представляют собой разного рода уточнения или расшифровки ряда фрагментов оркестровки (которые в то время, к примеру, правомерно могли сокращаться при авторской записи), исправления или дополнения авторских обозначений темпа и проч.

Наиболее показательные пометы, принадлежащие перу предположительно Сарти, в комбинации с основным музыкальным текстом самого Мартина-и-Солера образуют следующие смысловые группы⁸ (см. музыкальные примеры в данной статье):

- *синий и серый к*арандаши (редакторские уточнения/расшифровки неполной записи партитуры, знаки динамики);
- *красно-коричневый* карандаш (обозначения темпа, разделов формы, нумерация страниц)⁹;
- черной тушью рукой самого Мартин-и-Солера написан основной музыкальный текст с обозначениями темпа, штрихов и проч.;
- черной тушью также внесены авторские пометы Сарти "arrangé par Sarti" или более короткие "par Sarti";
- наконец, черной тушью сделаны и некоторые правки в нотном тексте, а также вписаны русский текст и его вариант латинскими буквами.



⁷ Подлинность почерка Сарти подтвердил эксперт фонда автографов Дж. Сарти в Фаэнце (Италия) Алессандро Борин (Alessandro Borin), посетивший библиотеку Мариинского театра в 2004 году.

⁸ Более детальный графологический анализ в дальнейшем, без сомнения уточнит степень участия или предположительного сотрудничества двух композиторов в процессе редакционного вторжения в нотный текст данной партитуры (например, некоторые пометы тушью обведены карандашами, фрагменты нотного текста в ряде случаев заштрихованы тушью такого же черного цвета и проч.).

⁹ На примерах все обозначено единым цветом.



Без сомнения, при объективном дефиците сведений о жизни и творчестве Мартин-и-Солера в Санкт-Петербурге, столь неожиданный информационный ресурс, как и весьма разнообразная редакционная «фактография» Сарти в его музыкальных номерах — ценнейший подарок исследователям творчества как испанского композитора, так и самого Сарти¹⁰.

Закономерно предполагать, что появление предпремьерной редактуры Сарти исключительно в номерах «Федула», созданных Мартини-Солером (а не Пашкевичем) в де-

кабре 1790-го – январе 1791 года, являлось логическим развитием неких событий, инициированных развитием самой сюжетной линии «российского периода» в жизни испанского композитора, появившегося в Санкт-Петербурге летом 1788 года.

Как свидетельствуют исторические документы¹¹, в качестве нового придворного капельмейстера при дворе Екатерины II в 1788 году Мартин-и-Солер был обязан не только создавать музыку к постановкам придворных театральных трупп, проводить репетиции и разучивания ролей, но также выступать в амплуа «школьного капельмейстера» 12 и «учителя пения» 13 в Театральном училище Дирекции императорских театров.

Казалось бы, типовая модель такого контракта с европейскими специали-

стами в России была разработана еще в петровские времена¹⁴. Необычным отклонением от ранее сложившейся практики в контракте Мартин-и-Солера стала позиция, предписывающая ему иностранному композитору, только что приехавшему в Россию, — создавать музыку к русским музыкально-театральным сочинениям (например, к комическим операм). Ни один из предшественников испанского композитора не брал на себя столь сложных для иностранца (хотя бы в языковом отно-



 $^{^{10}}$ Так, специалистам фонда Дж. Сарти этот факт в 2004 году был еще неизвестен.

 $^{^{11}}$ АДИТ. Вып. 1. 1746–1801. Отд. III. СПб., 1892. Систематический свод сведений о личном составе, репертуаре и хозяйстве императорских театров. С. 116. См. также: *Кряжева И.* Капельмейстер Екатерины II // Старинная музыка, 1998, № 1. С. 19.

¹² АДИТ. Вып. 1. 1746–1801. Отд. II. СПб., 1892. Документы. С. 350.

¹³ АДИТ. Вып. 1. 1746–1801. Отд. III. СПб., 1892. Систематический каталог сведений о личном составе, репертуаре и хозяйстве Императорских театров. С. 147.

¹⁴ Первым из иностранных капельмейстеров, с кем такой контракт был подписан в 1730-е годы, стал Франческо Арайя. В 1760–70-х годах в Санкт-Петербурге сменили друг друга на должности maestro di capella столь именитые европейские музыканты, как Балтазаре Галуппи, Томмазо Траэтта, Джованни Паизиелло, наконец, непосредственный предшественник Мартин-и-Солера – итальянец Джузеппе Сарти, появившийся в 1786 году и неожиданно оставивший придворную службу в 1787-м. См. об этом: *Шербакова М.* Музыка // Ильина Т., Шербакова М. Русский XVIII век. Изобразительное искусство. Музыка. М.: Дрофа, 2004. С. 383 и далее.

шении) обязательств. Правда, некоторые из итальянцев писали музыку на русские тексты¹⁵, но это, как правило, свидетельствовало об их личном интересе к данной работе или же о стремлении угодить работодателям и т. п.

Мартин-и-Солер уже летом 1788 года был обязан включиться в активную работу по написанию комической оперы на текст Екатерины II «Горебогатырь Косометович». 17 апреля 1789 года состоялась ее премьера в Эрмитажном театре. Через восемь месяцев после первой «русской» оперы, 5 января 1790 года, была представлена вторая опера Мартин-и-Солера на русский текст «Песнолюбие» (автор текста – статс-секретарь императрицы А. Храповицкий). Следуя этой логике, интересующий нас «Федул с детьми» стал третьим опытом участия испанского композитора в русских национальных оперных проектах. К моменту его премьеры 16 января 1791 года прошло всего два с половиной года работы композитора в Санкт-Петербурге! Владел ли Мартин-и-Солер русским языком?..

Однако отчего же контрактные обязанности иностранного композитора столь решительно «русифицировались» к приезду Мартин-и-Солера? Причину, на наш взгляд, следует искать в изменившемся в 1760–70-е отношении к европейской (и более всего к итальянской) оперной антрепризе в России со стороны самой императрицы Екатерины II как драматурга и музыкального сценографа, создателя отдельной жанровой разновидности комической оперы народно-сказочного типа («из песней и сказок составленной»). Премьеры основных музыкально-сценических проектов императрицы в этом жанре состоялись как раз накануне приезда Мартин-и-Солера:

1786 – «Февей», с музыкой капельмейстера второго придворного оркестра, русского композитора Василия Пашкевича,

1787 – «Храброй и смелой витязь Ахридеичь», с музыкой придворного клавириста и композитора, чеха по национальности Эрнеста Ванжуры.

Следует заметить, что выбор композитора (например, Пашкевича и Ванжуры) был одной из прерогатив Екатерины как автора постановочной концепции спектакля. Более того, концептуальные идеи императрицы-драматурга простирались и далее, охватывая область конкретных художественно-постановочных или музыкально-стилевых задач (например, рекомендаций композитору использовать те или иные русские народные песни). О постановке «Февея» и музыке Пашкевича дипломатический представитель при екатерининском дворе граф Эстергази писал в письмах домой: «<...> вчера я был на русской опере, вся музыка которой состоит из старинных местных напевов. Аккомпанементы исполняются вдали, среди них есть и весьма диковинные <...>. Обстановка великолепна. Действие происходит в России в древние времена. Все костюмы изготовлены с величайшей роскошью из турецких тканей, точно такие, как их носили тогда. Там появляется посольство калмыков, поющих и пляшущих на татарский лад, и камчадалы, которые одеты в национальные костюмы и также танцуют танцы северной Азии. Балет, заключающий оперу, исполнялся Пиком, мадам Рози и другими хорошими танцовщиками. В нем представлены все различные народы, населяющие империю, каждый в своих одеяниях. Я никогда не видел зрелища более разнообразного и более великолепного, на сцене было более пятисот человек!»¹⁶.

Знаки усиливающегося антиевропеизма в оценке Екатериной музыки к собственным спектаклям можно было наблюдать уже в период создания музыки к опере «Горебогатырь Косометович» в конце 1788-го – начале 1789 года. Тогда в музыке Мартин-и-Солера ей понравились лишь хоры, в ариях явно раздражало «много Италиянского» 17.

Наиболее показательной в отношении нарастающей неприязни императрицы ко всему «италиянскому» оказалась работа над проектом, непосредственно пред-

 $^{^{15}}$ Например, Арайя в 1755 году, спустя более 20 лет работы в России, написал оперу-seria на русский текст, Галуппи и Сарти – духовные хоровые концерты.

 $^{^{16}}$ Цит. по: *Рабинович А.* Русская опера до Глинки. М., 1948. С. 74.

¹⁷ *Храповицкий А.* Памятные записки. М., 1990. С. 148, 164.

шествовавшим «Федулу». Это «историческое представление» «Начальное управление Олега» (1786–90), премьера которого состоялась 23 октября 1790 года, то есть за два с небольшим месяца до премьеры самого «Федула». Летом 1789 года, в ходе подготовки премьеры «Начального управления Олега», последовал давно намечавшийся кризис. Уничижительное заключение о музыке к «Олегу» («никуда не годится») было адресовано капельмейстеру Доменико Чимарозе как не справившемуся с написанием хоров на русские тексты. 24 июля 1789 года Екатерина окончательно лишила его своей милости и распорядилась «послать текст "Олега" к Князю» – «пусть музыку сочинит Сарти» В Санкт-Петербурге, по ее заключению, «не умеют так хорошо компоновать» 20.

Последнее заключение относилось тогда и к «Горебогатырю Косометовичу» Мартин-и-Солера. Ибо в качестве образца, «для лучшего <...> разумения» переведенного на итальянский язык, провинившемуся Чимарозе посылался «хор, сочиненный Сартием»²¹, а не произведение Мартин-и-Солера, безропотно писавшего с 1788 года музыку к театральным проектам русского двора.

Премьеру «Начального управления Олега» с музыкой избранных императрицей Василия Пашкевича, Карло Каноббио и Джузеппе Сарти, без сомнения, следует считать кульминацией театральных проектов Екатерины, утверждающих величие ее государства. Молния монаршего гнева буквально уничтожила тогда итальянскую придворную труппу: ее расформировали, и Чимароза в 1791 году, незадолго до окончания своего контракта, остался без работы.

Уже с конца 1780-х годов при дворе господствовала некая всеобщая патриотическая эйфория: императрица, как правило, демонстративно появлялась на Эрмитажных вечерах в русском платье, подвигая к тому же придворных и увлекая этнографическими образами дворцового быта иностранных гостей и дипломатов. Щедро вознагражден был любимец императрицы Пашкевич: если за музыку «Февея» в 1786 году он получил 1000 рублей²² (это треть годового оклада композитора—иностранца в России), то в 1790-м за три небольших хора к «Олегу» ему было выдано 1600 рублей²³.

Шумная премьера «Олега» вызвала у Екатерины немедленное желание закрепить достигнутый, как ей казалось, успех. Правда, ее настроение вскоре изменилось²⁴ и она молниеносно обратилась к проекту постановки «Федула с детьми». Именно тогда, на наш взгляд, и возникла идея сверхсрочного заказа музыки этой комической оперы Пашкевичу и Мартин-и-Солеру. Хроника этих событий в пересказе статс-секретаря А.В. Храповицкого выглядела так:

1790, 5 декабря – императрица выразила желание «на подобие игрища изволить дать оперу в один акт», осведомилась о том, «скоро ли можно сделать музыку и балеты»;

¹⁸ Григорию Потемкину – *М. Щ.*

 $^{^{19}\,\}mathrm{Cарти},$ уволившийся с придворной службы в 1787 году, далее находился на службе у «светлейшего Князя» Григория Потемкина.

²⁰ *Храповицкий А.* Памятные записки. С. 205.

 $^{^{21}}$ «Снимок с императрицы Екатерины II и подписей П. Соймонова и А. Храповицкого на всеводданнейшем докладе о поставке пиэсы "Начальное управление Олега"» // Арапов П., Роппольт Авг. Драматический альбом. М., 1850. С. XCIV.

²² Музыкальный Петербург. Т. І: XVIII. Кн. 2. СПб., 1999. С. 343.

 $^{^{23}}$ В преддверии этих событий он также получил чин коллежского советника (соответствующий военному чину подполковника).

²⁴ З ноября 1790 года информация о готовившейся вслед за «Олегом» постановке «исторического представления» «Игорь» в записках А. В. Храповицкого неожиданно прерывается. Вполне вероятно, непонимание у зрителей Эрмитажного театра, которых императрица считала просвещенными, вызвало экспериментальное воплощение Сарти в «Олеге» стилизованной музыки «древнегреческих» сцен. В частности, граф Сегюр в письме к жене написал: «Сарти слишком верно подражал греческому искусству, впечатление было весьма печальное, и было довольно скучно». Цит. по: Иванов-Борецкий М. Дж. Сарти в России // Музыкальное наследство: сборник материалов по истории музыкальной культуры в России / Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. Вып. 1. М., 1935. С. 205.

1790, 7 декабря – замечания «о правиле дуэта», высказанные Храповицким в процессе чтения фрагментов нового сочинения, оставлены ею без внимания («на это плевать»);

1790, 9 декабря – «Читано продолжение оперы. Это будет смешно»;

1790, 11 декабря – «Сказали, что почти конец пьесы, и спрашивали: поспеет ли музыка, чтобы играть на святках»;

1790, 13 декабря – «Прислали переписывать оперу "Федул с детьми"»; опера «Федул с детьми» закончена;

1790, 14 декабря – «Подал переписанного "Федула". Приказано спешить с музыкой»;

1790, 26 декабря – «Поднес печатные экземпляры» оперы;

1790, 27 декабря – «Один экземпляр подарен Тюлькину, которому вздумалось сказать что нет финала; но со мной говорено о хоре»;

1790, 28 декабря – «Сочинил для конца оперы хор, который опробовал»;

1791, 3 января – состоялась «при авторе первая проба "Федула", без платья. Приказано переменить речитатив при вызове детей. В тот же вечер Мартини сделал vivace»;

1791, 4 января – «Поднес музыку переделанной арии и получил приказание, как играть "Федула"»;

1791, 10 января – «Проба "Федула" в платье; недовольны Худушей и балетом»;

1791, 11 января – «Велено у "Федула" отменить балет»;

1791, 16 января – премьера «Федула с детьми»;

1791, 17 января – «аплодировали за вчерашнего "Федула", игранного в Эрмитаже после ужина»;

1791, 18 января – «Сказано мне, что "Федула" играли хорошо, и всем полюбился»;

1791, 20 января – «В Эрмитаже давали еще "Федула" и комедию "О, время!"»;

1791, 11 февраля – «Ввечеру играли в Эрмитаже "Федула"»;

1791, 19 февраля – первое исполнение «Федула» «на городских театрах»;

1791, 6 марта – в Эрмитаже игры, бал, певчие пели арии из «Федула»²⁵.

Таким образом, единственным мотивом, побудившим Сарти к участию в редактуре музыкальных номеров «Федула» в 1791 году, могла быть нарядная и показательная придворная премьера этой комической оперы Екатерины, задуманная сановным автором как своеобразная сатисфакция, которой жаждала оскорбленная императрица в связи с фактическим неуспехом-непониманием той же самой аудиторией «Начального управления Олега».

Прямых указаний на то, что Сарти приступил к редактуре номеров, созданных Мартин-и-Солером к «Федулу», как явствует хроника, нет. Примечательно, что единственное из замечаний, которые уловил и зафиксировал Храповицкий, было адресовано номеру Мартин-и-Солера: «Приказано переменить речитатив при вызове детей. В тот же вечер Мартини сделал vivace». Известно также, что испанскому композитору здесь пришлось столкнуться с практикой музыкальных рекомендаций Екатерины II (здесь, в частности, им использована народная песня «Во селе, селе Покровском»²⁶, которая была тогда известна как сочиненная предшественницей Екатерины II императрицей Елизаветой Петровной).

Спустя некоторое время мне довелось во второй раз обратиться к музыкальному тексту партитуры-автографа 1791 года. Что-то подсказывало повнимательней присмотреться к музыкальным номерам, созданным Пашкевичем. Предчувствия оправдались: редакционным вторжениям той же руки (предполагаемый Сарти) подверглись и они. Правда, официальной приписки авторства редактора и его столь красноречивым автографом "arrangé par Sarti" здесь не было.

²⁵ Храповицкий А. Памятные записки. С. 235–237.

 $^{^{26}}$ Песни, приписываемые авторам XVIII – начала XIX века. Песни и романсы русских поэтов. Вступительная статья, подготовка текста и примечания В.Е. Гусева. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. М.; Λ .: Советский писатель, 1965. С. 106.

Финал истории с «Федулом» для всех участников оказался различным. «Российский» любимец императрицы Василий Пашкевич в последние годы ее жизни буквально «играл первую скрипку»: аккомпанировал на скрипке внучкам Екатерины II на уроках русских танцев, введенных для них бабушкой, «имел чин полковника, носил большой пудреный парик и шпагу на боку»²⁷. Впрочем, с воцарением Павла I эпоха благоденствия для Пашкевича завершилась.

Джузеппе Сарти в 1793 году вновь стал придворным капель-



Еще при жизни императрицы Екатерины, 28 сентября 1794 года, завершился его контракт, подписанный четырьмя годами ранее. В расписке на данном документе композитор удостоверяет «в неимении им претензий на Дирекцию»²⁹. Уже 1 октября 1794 года он оставил службу. То, что известно о дальнейших событиях петербургских лет жизни Мартин-и-Солера, в основном ограничивается хроникой исполнения его сочинений последних лет, по большей части балетов - таких, как «Прекрасная Арсена» (1795), «Танкред» (1799),



мейстером с кругом обязанностей по музыкальному оформлению различных дворцовых празднеств. 19 февраля 1797 года император Павел I пожаловал Сарти две деревни в Московской губернии, а годом позже – чин коллежского советника²⁸.

Скромная канва событий, последовавших для Мартин-и-Со-лера вслед за премьерой «Федула», не позволяет сделать вывод об особой благосклонности судьбы к этому композитору. Должностей и пожалованных деревень в этом перечне событий, конечно же, нет.



²⁷ Mooser R.-A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII-e siècle. 1 t. Genève, 1948. P. 65.

 $^{^{28}}$ О «павловском» периоде жизни Сарти в России см.: *Щербакова М.* Путешествия в историю//Библиотечное дело. 2003. № 7. URL: http://www.bibliograf.ru/issues/2003/7/18/0/425/ (Дата обращения 28 апреля 2012 года).

²⁹ Цит. по: АДИТ. Вып. 1. 1746–1801. Отд. III. СПб., 1892. Систематический свод сведений о личном составе, репертуаре и хозяйстве императорских театров. С. 116.



ная констатация, соединившая в прихотливой логике имена всех трех композиторов – Пашкевича, Сарти и Мартин-и-Солера:

«Должно надеяться, что это Собрание послужит богатым источником для музыкальных талантов и для сочинителей опер, которые воспользуясь не только мотивами, но и самою странностию некоторых Русских песен, посредством изящного своего искусства доставят слуху новые приятности, и любителям музыки новые наслаждения: чему уже с большим успехом подали пример господа: Сарти, Мартини, Паскевич».

«Возвращение Полиорцета» (1800) и др. Размеры гонораров Мартини-Солера за музыкально-сценические произведения были намного скромнее тех, что получал, например, Пашкевич. За балет «Танкред» испанскому маэстро было заплачено всего 400 рублей. С 1800 года он вновь служит в Дирекции императорских театров в должности инспектора итальянской оперной труппы.

В «Предуведомлении» к вышедшему в 1815 году «Собранию русских народных песен» Ивана Прача содержалась знаменатель-



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Арапов П., Роппольт Авг. Драматический альбом. М., 1850.

Архив Дирекции Императорских Театров. Вып. 1. 1746–1801. Отд. ІІ. СПб., 1892

Архив Дирекции Императорских Театров. Вып. 1. 1746–1801. Отд. III. СПб., 1892.

Иванов-Борецкий М. Дж. Сарти в России // Музыкальное наследство: сборник материалов по истории музыкальной культуры в России / Под ред. М.В. Иванова-Борецкого. Вып. 1. М., 1935.

Ильина Т., Щербакова М. Русский XVIII век. Изобразительное искусство. Музыка. М.: Дрофа, 2004.

Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. I: XVIII век. Кн. 2. СПб., 1999.

Песни, приписываемые авторам XVIII – начала XIX века. Песни и романсы русских поэтов. Вступительная статья, подготовка текста и примечания В.Е. Гусева. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. М.; Л.: Советский писатель, 1965.

Петровская И. Эрмитажный театр // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. I: XVIII век. Кн. 3. СПб., 1999.

Рабинович А. Русская опера до Глинки. М., 1948.

Храповицкий А. Памятные записки. М., 1990.

Щербакова М. Путешествия в историю // Библиотечное дело. 2003. № 7. URL: http://www.bibliograf.ru/issues/2003/7/18/0/425

Mooser R.-A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII-e siècle. T. 1. Genève, 1948.