

## Заметки о классической оперной увертюре времен Гайдна и Моцарта

XVIII век – век великих свершений в истории европейской музыкальной культуры. Весьма богатыми на «урожай» творческих достижений оказались и его последние десятилетия – период, когда в музыке сложился и определенно заявил о себе классицизм. Это было время выхода на качественно новый этап, с одной стороны, музыкального театра, а с другой стороны, – собственно инструментальных жанров (сонаты, симфонии и др.).

Обе эти области композиторского творчества, безусловно, имели свою специфику, что, однако, не отрицало и фактор их стилевой общности. Существовало между ними и своеобразное соединительно звено – увертюра, которая, будучи по своей природе сугубо инструментальным жанром, активно участвовавшим в становлении классического симфонизма, в то же время выступала в качестве одного из характерных атрибутов музыкального спектакля.

На протяжении всего XVIII века оперная увертюра была «на виду». Ею восхищались как выдающимся образцом инструментализма, о ней спорили, критикуя за излишнюю типизированность и отсутствие очевидной связи с конкретными театральными произведениями и предлагая свои рецепты решения проблемы оркестрового вступления к опере. Думается, вряд ли кто будет оспаривать тезис о значимости жанра увертюры в «барочный» или «классицистский» периоды истории европейской музыки. Однако, как ни странно, интерес музыковедов к этой теме оказался, мягко говоря, незначителен. Литература о ней даже на Западе, где, казалось бы, уже не осталось никаких «белых пятен» истории музыки, крайне невелика. Фактически на сегодня существует лишь один обобщающий труд по истории увертюры, в которой составной частью входит описание ее классического периода, – книга австрийского музыковеда Хуго Ботштибера, вышедшая в свет почти 90 лет тому назад и, естественно, давно уже успевшая «морально устареть»<sup>1</sup>. Впрочем, нельзя сказать, что о классических увертюрах литература совершенно умалчивает. Скорее, наоборот. Но в основном это будут характеристики тех или иных конкретных увертюр, данные в общем контексте анализа отдельных музыкально-сценических произведений. Причем на этих характеристиках музыковеды предпочитали не задерживаться. Обращая пристальное внимание на вокальные оперные формы, они зачастую проявляли к увертюрам даже некоторое пренебрежение. А это уже порождало и элементарную невнимательность при их анализе, результатом чего являются многочисленные неточности, а то и откровенные ошибки, с которыми приходится встречаться в музыковедческой литературе. Ошибки, которые становятся очевидны всякому, кто в состоянии внимательно прочитать оркестровую партитуру.

Правда, незадачливых исследователей в чем-то можно понять: ведь увертюра в опере – далеко не самое главное. Следовательно, не стоит тратить

время на ее рассмотрение. И все бы ничего, но вот поразительный факт: из множества опер последней трети XVIII века музыка их увертюр известна гораздо лучше, нежели музыка вокальных номеров. Уже этот факт большей «жизнестойкости» классических увертюр заставляет обратить на них пристальное внимание, не говоря уже о том, что речь в данном случае идет о весьма важном периоде истории одного из наиболее значительных жанров инструментальной музыки Нового времени.

Разумеется, дать в рамках журнальной статьи всестороннюю и исчерпывающую характеристику увертюр европейских композиторов последних десятилетий XVIII столетия не реально. Однако вполне возможно предложить некую обобщенную характеристику, подчеркивающую наиболее существенные их особенности.

Что обычно представляет подавляющее большинство музыкантов (не говоря уже об обычных любителях музыки), когда речь заходит о классических увертюрах? Естественно, оркестровые вступления к популярным операм того времени, в особенности к операм Моцарта – таким как «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» или «Волшебная флейта». Причем при поверхностном сравнении их с симфониями того же Моцарта или его современников можно прийти к выводу, что классическая увертюра – это нечто вроде сокращенной симфонии (от которой осталась лишь основополагающая первая часть). Однако это далеко не так, и классическая увертюра – явление весьма своеобразное, отнюдь не тождественное начальной части классического сонатно-симфонического цикла. Но чтобы осознать это, для начала следует сделать небольшой исторический экскурс в предшествующую классической эпохе в европейской музыке эпоху барокко, точнее – в ее завершающую стадию, приходящуюся на первую половину XVIII века.

К тому времени оперная увертюра, уже прошедшая значительный период своей истории, окончательно пришла к стадии типизации. Преобладающими были две ее композиционные разновидности: французская и итальянская.

Так называемая *французская увертюра* (*Ouverture à la française*), сложившаяся еще во второй половине XVII столетия, состояла из двух основных частей, сопоставимых между собой по принципу «медленно – быстро», – торжественного вступительного раздела (интродукции) с обилием пунктированных ритмических фигур (чаще всего модулирующего в доминантовую тональность и непременно повторяющегося), а также следующего за ним развернутого *Allegro*, для которого было обязательно имитационно-полифоническое начало. Нередко *Allegro* завершалось небольшим разделом в медленном темпе в духе интродукции, но этот завершающий раздел, именуемый *Lentement*, не был обязательным.

*Итальянская увертюра* (иначе – *неаполитанская оперная симфония*) окончательно сформировавшаяся лишь в начале XVIII века, представляла собой трехчастный цикл, состоящий, соответственно, из начального *Allegro*, лирической средней части и танцевального финала. Образующийся в результате темповый контраст обычно характеризуют формулой «быстро –

медленно – быстро». Правда, следует иметь виду, что крайние части итальянской увертюры, как правило, принципиально отличаются по характеру музыки.

Так вот в начале XVIII столетия западноевропейские композиторы (за исключением тех, кто работал в Италии) предпочитали французскую модель оркестрового вступления к опере. Однако постепенно в Европе начала расти популярность итальянской увертюры, которая уже к 1730 годам достигла паритета с французской, а еще через два десятилетия почти полностью вытеснила ее из активной композиторской практики. Причем все это сопровождалось качественным стилистическим преобразованием неаполитанской оперной симфонии: в отличие от сугубо барочной *Ouverture à la française* итальянская увертюра оказалась способной к усвоению возникающих новых, раннеклассических стилевых тенденций в области фактуры, тематизма и приемов его развития, что позволило ей не только пережить эпоху барокко, но и на некоторое время стать важнейшей в Европе типологической разновидностью оперной увертюры.

И все же абсолютная ее гегемония продолжалась не слишком долго. И уже с 1770-х годов начался новый этап в истории оперной увертюры, характеризующийся не только отказом от барочных стилевых тенденций, но и переходом от циклической итальянской увертюры к увертюре одночастной. Этот переход стал возможен вследствие значительных изменений в музыкальной жизни Европы того времени и явился отражением вполне определенных тенденций в музыкально-эстетической мысли.

Если в предшествовавшие десятилетия циклические итальянские увертюры в значительной мере способствовали развитию оркестровой музыки, которую долгое время, в условиях отсутствия широко развитой практики публичных концертов, можно было услышать лишь в театрах, то затем, когда концертная жизнь стала уже весьма важным фактором музыкальной жизни, и оркестровую музыку можно было услышать и вне театра, начала ощущаться некоторая громоздкость циклической итальянской увертюры. Да и ее типизированность, нередко переходящая в шаблонность, стала объектом критики, как, впрочем, и отсутствие реально ощутимых связей с конкретными операми. Не случайно К.В. Глюк, осуществляя в 1760 – 1770-е годы свою оперную реформу, направленную против штампов оперы-*seria*, стремился реформировать и увертюру, которая, по его мнению, «должна осветить зрителям действие и служить как бы вступительным обзором содержания»<sup>2</sup> последующего спектакля. Этому требованию, очевидно, в большей мере могла соответствовать увертюра одночастная. По крайней мере, именно ее композитор предпочел для открытия таких своих «реформаторских» опер, как «Альцеста» (1767), «Ифигения в Авлиде» (1774) или «Армида» (1777). Однако, справедливости ради, следует сказать, что Глюк совершенно не собирался окончательно порывать с традицией и полностью отказываться от трехчастной итальянской увертюры, в чем легко убедиться, обратившись к партитурам его опер «Парис и Елена» (1770) и «Зачарованное дерево» (2-я редакция, 1775).

Действительно, переход от циклической увертюры к одночастной не был одномоментным. По крайней мере, до конца 1780-х годов, когда итальянская увертюра практически сошла с исторической сцены, ее образцы можно встретить в творчестве Моцарта («Митридат, царь Понтийский», 1770; «Луций Сулла», 1772), Гайдна («Аптекарь», 1768; «Мнимая обманщица», 1773), Анфосси («Триумф Ариадны», 1781), Пиччини («Дидона»; «Мнимый лорд» – обе 1783) и многих других мастеров. Причем в ряде случаев неаполитанская оперная симфония представала в неполном варианте. Так, например, в увертюре к опере Гайдна «Истинное постоянство» (1779) «сокращенным» оказался ее финал, который «замещался» началом первой сцены собственно оперы<sup>3</sup>. Впрочем, иногда избирался и иной вариант сокращения неаполитанской оперной симфонии: пропускалась ее средняя, медленная часть («Колония» Саккини, 1775).

Существовали, однако, и принципиально иные циклические увертюры, созданные уже под влиянием традиции жанра *Ouverture à la française*, широко распространенного в эпоху барокко. Речь в данном случае идет о двухчастных увертюрах, части которых сопоставлены по принципу «медленно – быстро», причем в данном случае начальная часть (в отличие от интродукции собственно французской увертюры) является вполне композиционно завершенной. Яркими примерами увертюр этого рода (кстати, не слишком многочисленных) могут послужить оркестровые вступления к «музыкальным трагедиям» Пиччини «Атис» (1780) и «Пенелопа» (1785).

И все же последняя четверть XVIII века – именно то время, когда циклические увертюры уступали свое место *одночастным*, установившим свою абсолютную гегемонию в сфере оркестровых вступлений к операм уже к концу 1780-х годов.

Одночастные увертюры того времени достаточно разнообразны. Тем не менее, в крупном плане выделяются две их типологические разновидности, которые условно можно определить как *одночастное Allegro* и *одночастное Allegro с предшествующим ему медленным вступлением*<sup>4</sup>. Если приводить примеры из числа достаточно хорошо известных увертюр Моцарта, то к увертюрам первого типа следует отнести оркестровые вступления к «Идоменею», «Свадьбе Фигаро», «Милосердию Тита», а к увертюрам второго типа – к «Дон Жуану», «*Così fan tutte*», «Волшебной флейте». Как видно уже из этих примеров, строго определенного правила, в каких операх – «серьезных» или комических – использовать тот или иной тип увертюры, – не существовало. Правда, в «серьезных» операх все же предпочтительнее было начинать увертюру со вступления. Особенно это касалось сочинений, созданных во Франции, – здесь еще помнили о традиции *Ouverture à la française*, традиционно открывавшейся медленной торжественной интродукцией. Но и в других странах удельный вес увертюр с медленными вступлениями ближе к концу XVIII века стал весьма значителен (даже среди комических опер). Само вступление в классической увертюре обычно оказывалось не слишком продолжительным, однако, как правило, создавало

достаточно сильный драматургический контраст с последующим основным разделом этого оркестрового сочинения. Причем в ряде случаев оно строилось на музыкальном материале, заимствованном из какой-либо важной сцены оперы.

Но, как бы то ни было, основополагающим в одночастной увертюре всегда оставалось собственно *allegro*. Однако к его созданию композиторы подходили по-разному, причем единообразия подчас не существовало даже в рамках творчества одного и того же автора.

Одночастные увертюры последних десятилетий XVIII века в литературе нередко именуют классическими сонатными увертюрами. Но следует иметь в виду, что такое определение справедливо лишь отчасти. Сонатный принцип действительно лежит в основе композиции подавляющего большинства одночастных увертюр того времени. Но строение этих увертюр далеко не всегда соответствует «классической» сонатной форме, с характерным для нее тональным контрастом двух основных тем при их изложении в первом разделе формы (так называемой экспозиции), активным развитием в последующем разделе (разработке) и, напротив, тональной общностью этих же тем в разделе заключительном (репризе). Создатели оперных увертюр не всегда следовали такому правилу, тем более что сама классическая сонатная форма, как мы ее представляем по современным учебникам, еще не была строго обязательной. Нередко в то время при написании увертюр авторы опирались на композиционный принцип, ныне известный как старосонатный (как, например, в знаменитой увертюре к опере Глюка «Альцеста»). Встречались и такие образцы, которые современная теория музыкальной формы определяет как «сонаты без разработки» (например, увертюры к «Свадьбе Фигаро» Моцарта и «Севильскому цирюльнику» Паизиелло). Иногда форма вообще оказывалась чрезвычайно индивидуальной и явно не типизированной, что, в общем-то, для театральной увертюры не было чем-то из ряда вон выходящим. Но здесь хотелось бы указать как раз на вполне типизированную разновидность строения увертюры, достаточно широко распространенную в 1770 – 1780-е годы и явившуюся неким «компромиссным» вариантом между циклической итальянской увертюрой и увертюрой одночастной. Речь идет о сонатном *allegro*, внутрь которого (нередко в виде эпизода, замещающего разработку) помещен тематически самостоятельный и, как правило, выдержанный в более медленном темпе контрастный раздел, напоминающий о средней части неаполитанской оперной симфонии. Действительно, общая композиция оказывается выстроенной по типу «быстро – медленно – быстро». Однако здесь мы уже имеем дело с одночастным (хотя и внутренне контрастным) сочинением, которое наличием репризного раздела также существенно отличается от принципиально безрепризной неаполитанской оперной симфонии. С весьма характерными образцами данной специфической разновидности увертюры, получившей, кстати, в современном зарубежном музыкознании наименование *reprise overture*<sup>5</sup>, можно познакомиться, обратившись к партитурам таких опер, как «Похищение из Серая» Моцарта

(1782), «Армида» Гайдна (1783), «Роланд» Пиччини (1778), «Доктор и аптекарь» Диттерсдорфа (1786), «Древо Дианы» Мартин-и-Солера (1787), и многим другим.

Однако даже в тех случаях, когда *allegro* оперных увертюров времен Гайдна и Моцарта вроде бы оказывается написанным в «полноценной» сонатной форме, выясняется, что форма эта, вопреки традиционной точке зрения, не совпадает с той, что характерна, скажем, для начальных частей сонатно-симфонических циклов того времени (сонат, симфоний, квартетов и т.д.). Несовпадение это заключается, прежде всего, в том, что, в отличие от начальных частей сонат и симфоний последней четверти XVIII века, в которых, как правило, повторялась экспозиция, а часто также разработка и реприза вместе, в увертюрах того времени никаких повторов не предусматривалось. Казалось бы, маленькая деталь. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что она указывает на различные пути генезиса двух родственных, но **разных** композиционных структур. Танцевальная в своей основе и явно двухчастная с точки зрения общей логики тонально-гармонического развития сонатная форма первой части классического сонатно-симфонического цикла времен Гайдна и Моцарта произошла от *танцевальной* старинной двухчастной формы (через старосонатную). Сонатная же форма увертюры – явно не танцевального происхождения и, пожалуй, может быть определена как *процессуальная*, а ее истоки следует искать прежде всего в увертюрах предшествующей эпохи. Более того, сонатная форма классических увертюр оказалась исторически более перспективной: именно в ней сложилась *трехчастность*, с ее четким разделением на сопоставимые по масштабам неповторяющуюся экспозицию и репризу, а также находящуюся между ними функционально самостоятельную разработку, уже не являющуюся частью блока «разработка + реприза». Именно «увертюрный», подлинно трехчастный вариант сонатной формы впоследствии (в XIX веке) стал основополагающим для композиторов при создании начальных частей сонатно-симфонических циклов и именно он в большей мере соответствует традиционной характеристике сонатной формы, с которой легко ознакомиться, обратившись, скажем, к отечественному «Музыкальному энциклопедическому словарю»<sup>6</sup>.

Однако закономерности построения увертюр последних десятилетий XVIII века – хоть и важный аспект их характеристики, но, конечно же, далеко не единственный. Бесспорно, следует учитывать и стилевой фактор, и особенности функциональности, и ситуационный контекст, а также проблему взаимосвязи увертюры и собственно музыкального спектакля. Правда, не все здесь оказывается специфичным именно для указанного периода истории жанра. В частности, сам по себе ситуационный контекст и основополагающие коммуникативные функции увертюры в целом оставались такими же, как были и ранее – в эпоху барокко. Разумеется, иным стал стилевой облик увертюры, но ничем особым он принципиально не отличался от того же классического стиля, в котором выдержаны

современные им симфонии. Да и исполнительский состав у них был весьма похож. Разве что в увертюрах заметно чаще использовали такие медные духовые инструменты, как трубы или тромбоны. Да еще в их партитурах можно встретить доставшуюся от барочных времен партию basso continuo, в исполнении которой, в частности, принимал участие сидящий за чембало капельмейстер. Но вот если мы затронем вопрос о положении увертюры в опере в целом, то тут уже выяснится, что определенные изменения, по сравнению с увертюрами предшествовавших десятилетий, все же происходили. В этой связи вспомним, что долгое время увертюра, будучи яркой концертной пьесой, была практически не связана с содержанием последующего спектакля. Это была *типизированная* по своему облику оркестровая пьеса для открытия *типизированного* же музыкально-драматического произведения (оперы-seria, «музыкальной трагедии» и т.д.). Не случайно поэтому возникла даже практика использования одной и той же увертюры в совершенно разных операх – практика, которая, как хорошо известно, дожила даже до времен Россини. Однако ближе к концу XVIII столетия область ее распространения заметно сократилась. А композиторы стали уделять большее внимание проблеме взаимосвязи увертюры и собственно оперы. Справедливости ради, следует заметить, что некоторые мастера музыкального театра задумывались об этом и раньше (во второй трети XVIII века). В особенности надо упомянуть Ж.Ф. Рамо, в творчестве которого немало примеров образного и интонационно-тематического единства увертюры и оперы (есть даже подлинно программные увертюры). Композиторы же классической эпохи во многом пришли к сходным результатам, хотя шли во многом иным путем. И если Рамо пытался достичь поставленной цели прежде всего через трансформацию жанра французской увертюры, то, к примеру, Глюк, чье влияние на оперных композиторов последней четверти XVIII века было весьма значительным, старался, напротив, преодолеть излишнее единообразие неаполитанской оперной симфонии. Провозгласив, как уже отмечалось, тезис о необходимости для увертюры быть «вступительным обзором содержания» предваряемой оперы, он стремился к созданию при восприятии увертюры вполне определенных ассоциаций. При этом совершенно не обязательно используя такой прием, как создание сугубо музыкальных связей увертюры с основной частью произведения путем использования в ней отдельных музыкальных тем, которые прозвучат в дальнейших оперных сценах. Сам по себе этот прием был известен и в первой половине XVIII века, однако именно в классическую эпоху стал вполне обычным и довольно широко распространенным. К нему, в частности, обращался и такой величайший мастер оперного искусства, как Моцарт (пожалуй, особенно ярко и наглядно это продемонстрировано в «Похищении из сераля» и «Дон Жуане»). Но подобный метод объединения увертюры с оперой в те времена был не единственным. Все большее распространение получала тенденция к размыванию границ между данными компонентами целого путем плавного «перетекания» увертюры в начальную сцену оперы за счет создания после

формального смыслового завершения увертюры своеобразных музыкальных связок-переходов (как это, скажем, имеет место в «Дон Жуане» Моцарта или же «Лунном мире» Гайдна). Соответственно, и занавес приходилось поднимать еще до окончания собственно оркестрового вступления. Однако существовали и более радикальные способы объединения. Так, к примеру, Глюк в «Ифигении в Тавриде» (1779) создал уникальный для того времени образец вступительного раздела музыкально-театрального произведения, когда сценическое действие активно вторгается в еще не завершившуюся увертюру, на оркестровую партию наслаиваются вокальные и, таким образом, формируется абсолютно неразрывный комплекс из увертюры и начальной сцены оперы. Разумеется, такой шаг был достаточно смелым, и далеко не все современники его приветствовали. Однако некоторые композиторы последовали примеру Глюка. И наглядные свидетельства этого мы можем, в частности, обнаружить в партитурах таких известных опер, как «Ричард Львиное Сердце» Гретри (1784) или же «Тарар» Сальери (1787).

И еще один важный момент, затрагивающий проблему жанрового наименования. Именно в последние десятилетия XVIII века был сделан решительный шаг к тому, чтобы термин «увертюра» стал общеупотребительным для обозначения любого развернутого и относительно самостоятельного оркестрового вступления к музыкальному спектаклю. Ведь еще незадолго до того времени этот термин, появившийся в середине XVII века во Франции, использовался весьма избирательно и в подавляющем большинстве случаев указывал на открывающую оперу или балет пьесу в жанре французской увертюры или на то инструментальное циклическое сочинение, которое открывается подобной пьесой (например, сюиту). Иные же разновидности оркестровых вступлений к операм назывались, как правило, иначе, причем чаще всего для этого использовался весьма многозначный термин «симфония» (*sinfonia*). Однако ближе к концу XVIII века количество оркестровых вступлений к операм, именующихся «симфониями», значительно уменьшилось. Подобные пьесы все чаще называли «увертюрами». И, таким образом, в начале XIX столетия термин «симфония» уже практически утерял свое «театральное» значение и, как правило, служил лишь для обозначения крупных оркестровых произведений концертного типа, не имеющих прямого отношения к открытию музыкального спектакля (т.е. приобрел то более узкое значение, которое главным образом распространено в настоящее время).

На этом, казалось бы, можно было поставить точку в наших заметках об увертюрах времен Гайдна и Моцарта, однако есть одно обстоятельство, которое не позволяет этого сделать. И если, скажем, при характеристике увертюр эпохи барокко было не только допустимо, но и вполне естественно ограничиваться примерами из творчества западноевропейских композиторов, то применительно к увертюрам последних десятилетий XVIII века следовало бы задать еще один вопрос: а что тем временем происходило в России? Какова была позиция русских композиторов?



Интересно, что постановка такого вопроса становится исторически корректной, начиная именно с последних десятилетий XVIII века, когда реально заявила о себе русская национальная оперная школа. Наиболее значительные ее представители – Д. Бортнянский, В. Пашкевич и Е. Фомин – создавая свои оперы, непременно сочиняли к ним и увертюры, имея в качестве учителей зарубежных (прежде всего итальянских) композиторов. И случилось так, что ученики оказались на редкость способными, а их сочинения по сути ничем не уступали творениям наставников.

Вполне естественно, что увертюры отечественных мастеров той эпохи многое объединяет с западноевропейскими образцами. Это и общая линия на утверждение одночастных увертюр (почти все сохранившиеся увертюры русских композиторов последней четверти XVIII века одночастны), и стилевая близость (в частности, общность исполнительских составов), и отражение интеграционных тенденций в соотношении увертюры и собственно оперы (в том числе наличие в ряде случаев интонационно-тематических связей с собственно оперой).

Разумеется, общее количество увертюр, созданных русскими композиторами екатерининского времени, заметно уступает количеству увертюр, написанных в тот же период их зарубежными коллегами. И потому, наверное, общая картина, которая складывается из «русских» увертюр, оказывается не столь разнообразной. Однако было бы ошибкой считать эти увертюры совершенно однотипными. Более того, даже один и тот же композитор подчас абсолютно по-разному подходил к решению проблемы оркестрового вступления к своим операм. Можно вспомнить, например, что Бортнянский, явно предпочитавший одночастные сонатные увертюры («Алкид», «Празднество сеньора», «Сокол») в ранний период творчества отдал также дань традиции неаполитанской оперной симфонии («Квинт Фабий», 1778). Е. Фомин, создав увертюру к «Ямщикам на подставе» (1787) в подчеркнуто русском стиле, в оркестровом вступлении к опере «Американцы» (1788), напротив, полностью придерживался западноевропейских стилевых норм. Эти же нормы оказываются определяющими и в увертюре мелодрамы «Орфей» (1792) – «замечательном и уникальном для русской музыки того времени образце драматического конфликтного симфонизма»<sup>7</sup>. По-разному оказывается претворен в увертюрах русских композиторов и принцип сонатности, лежащий в большинстве случаев в основе их строения. Так, например, достаточно развитые классические сонатные *allegri* в увертюрах Бортнянского и Фомина сочетаются со старосонатными композициями Пашкевича.

Вместе с тем, многие увертюры русских композиторов последних десятилетий XVIII века существенно отличаются и от вступительных «симфоний» к операм западноевропейских мастеров. Прежде всего, своей национальной характерностью. При этом их тематический материал имеет самое непосредственное отношение к русской народной песне. Иногда это – практически цитаты, очевидно, заимствованные из известного сборника Львова – Прача. Так, например, в основе главной партии увертюры к

«Ямщикам на подставе» Фомина (1787) лежит начальная фраза песни «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь». Ярко выраженный народно-песенный характер присущ темам из увертюр Пашкевича к операм «Февей» (1786) «Федул с детьми» (1791) и «Санкт-Петербургский гостиный двор» (1792).

И все же специфика увертюр русских композиторов последних десятилетий XVIII века, пожалуй, заключается не столько в чертах их стиля, сколько в их особой значимости в системе жанров инструментальной музыки того времени. Речь идет о том, что, в отличие от Западной Европы, где бесспорно, первенствовала сугубо концертная оркестровая симфония, в России, по крайней мере, до середины XIX столетия важнейшим и, по сути, единственным жанром оркестровой музыки оказалась именно увертюра, с которой, прежде всего, оказалось связано становление и развитие отечественного симфонизма.

### Примечания

<sup>1</sup> *Botstiber H.* Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen. – Leipzig, 1913.

<sup>2</sup> Цит. по: *Рыцарев С.А.* Кристоф Виллибальд Глюк. – М., 1987. – С. 64.

<sup>3</sup> Здесь Гайдн, очевидно, опирался на практику 1760-х годов (см. увертюры к операм «Король и фермер» Монсиньи, 1762; «Люсиль» Гретри, 1769; «Смущенный Парнас» Глюка, 1765).

<sup>4</sup> Под Allegro в данном случае понимается развернутая динамичная композиция в быстром (подвижном) темпе.

<sup>5</sup> См.: *Fisher S.* Reprise overture // *The New Grove Dictionary of Opera* / ed. by S. Sadie. Vol. 3. – London, 1994. – P. 1293.

<sup>6</sup> См.: Сонатная форма // *Музыкальный энциклопедический словарь.* – М., 1990. – С. 514.

<sup>7</sup> *Келдыш Ю.В.* Е.И. Фомин // *История русской музыки: [в 10 т.] Т. 3.* – М., 1985. – С. 107.

(«Старинная музыка». 2001. № 2. С. 6–9)