

КАПЕЛЬМЕЙСТЕР ФЕРДИНАНДО АНТОНОЛИНИ И ЕГО КАМЕРНАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА

M. Г. Долгушина

Вклад иностранных музыкантов в развитие русской культуры еще не осознан окончательно и недостаточно изучен. Первая четверть XIX века – период, хронологически совпадающий с царствованием императора Александра Первого – в этом смысле не является исключением. В годы правления Александра в Москву и Петербург в поисках счастья и материальных благ съезжались музыканты со всех концов Европы: французы, немцы, австрийцы, англичане, чехи. Особую нишу в музыкальном пространстве занимали выходцы из Италии – композиторы и капельмейстеры, учителя пения, артисты императорских театров.

Количество “русских итальянцев” вalexандровскую эпоху довольно велико, а их роль в культуре России весьма значительна. Тем не менее, в настоящее время широкому кругу музыкантов известен, в лучшем случае, К. А. Кавос, создавший в 1815 году оперу “Иван Сусанин” и впервые обратившийся к сюжету, впоследствии использованному М. И. Глинкой в “Жизни за царя”. Современному любителю искусства, и даже – профессиональному – ничего не скажут имена Дж. Бравуры, Н. Джулиани, П. Мускетти, Д. Ронкони А. и П. Сапиенца, [?] Тарквинио и многих других заметных представителей итальянской диаспоры первой четверти XIX века.

Традиция приглашать на службу итальянских музыкантов существовала в Европе несколько столетий. Поэтому неудивительно, что многие из них были ориентированы на жизнь за пределами родины и оставались на чужбине навсегда. Именно так сложилась судьба героя настоящей статьи – композитора и вокального педагога Фердинандо Антонолини (*Ferdinando Antonolini*). Сегодня его имя практически забыто. Однако в alexандровскую эпоху придворный капельмейстер Антонолини пользовался

заслуженной известностью и считался одной из наиболее ярких фигур музыкальной жизни российской столицы.

Биографические сведения об Антонолини достаточно скучны. Композитор родился в Венеции во второй половине XVIII века. Он происходил из знатной семьи и приходился внуком папскому нунцио Джованни Филиппо Галлерати Скотти (Giovanni Filippo Gallerati Scotti).¹ Данных о детстве, юности и учителях Антонолини обнаружить не удалось. Однако известно, что первый успех ему принесла оратория, написанная и исполненная в Италии в 1795 [1796] году.²

Наиболее раннее упоминание о деятельности Антонолини в Петербурге относится к 1796 году. По сведениям А. С. Фаминцына, с 1 августа 1796³ он состоял “придворным капельмейстером итальянской труппы”.⁴ Другие источники свидетельствуют, что в 1797 году Антонолини получил место директора оркестра итальянской оперы.⁵ По информации Р.-А. Моозера, в Россию Антонолини пригласил композитор и капельмейстер Женаро Астаритта для дирижирования оркестром в спектаклях оперы-buffa.⁶

Службу в театре Фердинандо Антонолини совмещал с обязанностями придворного музыканта. В 1801 году композитор был удостоен чести преподавать пение сестрам императора Александра Первого великим княжнам Марии Павловне и Екатерине Павловне (впоследствии – также Анне Павловне).

Сохранился указ от 16 июня 1801 года о выплате жалованья “учителям клавикордному Тепперу и пения Антонолини... по две тысячи рублей на год каждому, начиная с 1 мая прошлого 1800 года и продолжая впредь, доколь они при обучении Их Высочеств пребудут”.⁷

В апреле 1806 года, вместо умершего В. Мартин-и-Солера, Антонолини был назначен на должность придворного капельмейстера с жалованием

¹ Dizionario biografico degli italiani. Roma 1961. Vol. 3, p. 590.

² Там же, с. 590.

³ Все даты приводятся по старому стилю.

⁴ Фаминцын А. С. Биографический словарь русских музыкальных деятелей... ОР РНБ. Ф. 805. Оп. 1. № 8. Л. 25.

⁵ Dizionario biografico degli italiani. Roma 1961. Vol. 3, p. 590.

⁶ Mooser R.-A. Annales de la musique et les musiciens en Russie au XVIII^e siècle. T.2-3. Genève 1948, p. 643.

⁷ Антонолини, учитель пения при великих княжнах. О назначении ему жалованья. РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Ч. 2. № 3918. 1801. Л. 233.

нием три тысячи рублей.⁸ Судя по сохранившимся контрактам музыканта с Дирекцией императорских театров,⁹ его обязанности были стабильными в течение всего срока службы: “Обязуюсь я Антонолини по должности капельмейстера сочинять музыку для всех опер и балетов по назначению Дирекции, равномерно по обязанностям сей должности как при Высочайшем Дворе так и в других местах, где назначено будет дирижировать на фортепианах оркестры...”¹⁰ Показателем успешной карьеры Антонолини является указ от 7 июля 1816 года о прибавке тысячи рублей “к получаемому им жалованию 3 тысячи рублей в сравнении с прочими капельмейстерами, получающими жалование по штату и в вознаграждение отличных его способностей...”¹¹

Уже в наиболее хронологически раннем из сохранившихся контрактов музыканта с театральной дирекцией, от 1 июля 1811 года, в качестве одного из условий оговорена работа учителем пения в Театральном училище: “... буду я давать уроки воспитанникам Театральной Школы по два раза в неделю, которые из них найдутся к тому способными и каждый раз по два часа; в вознаграждение же старания и трудов моих... я буду иметь бенефис каждый год в зимнее время...”¹²

Судя по всему, Антонолини оказался хорошим педагогом. Среди его учеников – знаменитые певцы Ж. Фодор и Н. В. Лавров,¹³ В. И. Музалевский упоминает также В. М. Самойлова.¹⁴ С воспитанниками Театрального училища композитор занимался вплоть до начала 1820-х годов. В датированном 10 сентября 1820 дополнении к контракту от 21 марта того же года зафиксировано обязательство Антонолини “усовершенствовать в пении тех воспитанников и воспитанниц... коих благоразрешит Дирекция назначить мне для обучения”.¹⁵

⁸ Копия указа Кабинета от 14 апреля 1806 года // О службе капельмейстера Антонолини. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 96. Л. 2.

⁹ В деле о службе Антонолини имеются контракты от 1 июля 1811 года, от 6 августа 1816 года, от 21 марта 1820 года и от 21 марта 1823 года.

¹⁰ О службе капельмейстера Антонолини. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 96. Л. 14.

¹¹ О лицах, пользующихся безденежно местами в театрах и о прибавке жалованья капельмейстеру Антонолини. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 1544. Л. 2.

¹² О службе капельмейстера Антонолини. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 96. Л. 3.

¹³ Dizionario biografico degli italiani. Roma 1961. Vol. 3, p. 590.

¹⁴ Музалевский В. И. Истоки русской вокальной культуры. ОР РНБ. Ф. 1110. Оп. 1. № 29. Л. 68.

¹⁵ О службе капельмейстера Антонолини. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 96. Л. 12-13.

В 1818 году Антонолини был приглашен на службу графом Д. Н. Шерemetевым. Маэстро было поручено управление знаменитой капеллой графа и назначено жалование две тысячи сто рублей. Однако деятельность Антонолини на этом посту продолжалась недолго. По данным Ю. С. Горяйнова, причиной ухода послужило нездоровье музыканта.¹⁶

Несмотря на недуг, композитор продолжал служить в Императорских театрах: 21 марта 1823 года с ним был подписан очередной двухгодичный контракт. Но спустя несколько месяцев музыкант подал прошение об отставке. Сохранился аттестат, выданный Антонолини дирекцией и свидетельствующий, что он “сего 1823 июля 2-го дня по прошению из ведомства оной дирекции уволен; во время службы... должность свою исправлял при отличных способностях, с усердием...”¹⁷

Композитор умер в 1824 году. Точная дата его смерти неизвестна.¹⁸ 29 апреля 1824 года состоялся благотворительный концерт артистов императорских театров в пользу вдовы музыканта и его малолетних детей.¹⁹ Вдове капельмейстера Анне Антонолини²⁰ была пожалована солидная пенсия – три тысячи рублей ежегодно.²¹

Фердинандо Антонолини до конца своих дней оставался подданным Италии. По свидетельству С. П. Жихарева, при жизни музыкант был всегда “очень радушен, весел и словоохотлив – настоящий итальянский маэстро”.²² После смерти Антонолини его семья осталась в Петербурге, а сыновья Антон и Улисс впоследствии (соответственно – в 1829 и в 1840 годах) приняли российское подданство.

¹⁶ Горяйнов Ю. С. Г. Я. Ломакин. Белгород 1993, с. 11.

¹⁷ О службе капельмейстера Антонолини. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 96. Л. 21.

¹⁸ Сохранился датированный 14 сентября 1824 года ответ дирекции на запрос канцелярии Кабинета двора о том, что “оной неизвестно, в какое именно время умер служивший в дирекции и в июле 1823 уволенный капельмейстер Антонолини”. См.: О службе капельмейстера Антонолини. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 96. Л. 23.

¹⁹ Внутренние известия // Русский инвалид. 1824. 29 апреля. № 101. Среди произведений, прозвучавших на этом концерте – сцена из музыки О. А. Козловского к трагедии В. А. Озерова “Фингал” в исполнении Е. С. Семеновой и В. А. Карапыгина.

²⁰ Анна Антонолини, урожденная Казасси, возможно – дочь Антонио Казасси, итальянского танцовщика, в 1802-1803 годах – антрепренера Итальянской оперы, служившего в Петербурге с 1780 и, по меньшей мере, до 1827 года.

²¹ О пожаловании пенсий вдовам... РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 2582. Л. 6-7.

²² Жихарев С. П. Записки современника. Ч. 2. Л. 1989, с. 171.

Сохранились сведения о трех сыновьях капельмейстра: Антоне, Адольфе и Улиссе. Все они в разное время состояли на службе дирекции Императорских театров.

Старший сын – Антон – подал прошение о зачислении в штат дирекции в декабре 1829 года: “Обучаясь Российскому, Итальянскому и Французскому языкам, Арифметике и Географии... прошу... в Дирекцию Санкт-Петербургских Театров принять, и меня по желанию моему определить в число канцелярских служителей”.²³ 1 марта 1830 года он был принят в штат канцелярии на должность копииста с жалованием семьсот рублей, 17 марта – “определен в число писцов”, в сентябре – произведен в подканцеляристы, затем – в канцеляристы.²⁴ В феврале 1834 года Антон Антонолини подал прошение о переводе на службу в Грузию в канцелярию “Господина Главноуправляющего Грузиею, Кавказскою и Закавказскими областями” и перебрался в Тифлис (ныне – Тбилиси), где в октябре 1836 был представлен к обер-офицерскому званию.²⁵ Как сложилась его дальнейшая судьба – неизвестно.

Два других сына итальянского капельмейстера – Адольф и Улисс – получили образование в Театральном училище.

Адольф Антонолини, завершив обучение, 8 апреля 1834 года поступил на службу альтистом. Однако 27 ноября того же года “по совершенной неспособности от слабости здоровья к употреблению по должности... из ведомства... вовсе уволен, в чем выдано ему свидетельство... что во время нахождения при Дирекции он Антонолини при похвальном поведении исправлял обязанности свои с усердием”.²⁶

Наиболее подробны сведения о младшем сыне Антонолини – Улиссе. “Ученик живописцев и машинистов” Улисс Антонолини поступил на службу в декорационную часть императорских театров 20 марта 1836

²³ О службе канцеляриста Антона Антонолини. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 4766. Л. 1.

²⁴ По сведениям из формулярного списка, Антон Антонолини был произведен в подканцеляриста 17 сентября 1830 года, в канцеляристы – 25 сентября того же 1830 года. Возможно, в документе допущена ошибка. Известно также, что в 1832 году “за усердную и ревностную службу” Антонолини был награжден ста рублями. См.: О службе канцеляриста Антона Антонолини. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 4766. Л. 19-20.

²⁵ О службе канцеляриста Антона Антонолини. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 4766. Л. 21, 23.

²⁶ Об определении и увольнении по неспособности и слабости здоровья музыканта Антонолини Адольфа. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. 6349. Л. 6.

года с жалованием триста рублей в год, в июне 1838 года был переведен актером в русскую драматическую труппу “с прибавкой жалованья 200 рублей”, но в январе 1840 года “за слабостью сценических дарований из ведомства театральной Дирекции вовсе уволен”.²⁷ Через полтора года, 30 мая 1841, возможно – в память заслуг отца – Антонолини был вновь принят на службу “с употреблением в ролях по способностям и на выходы во время представлений”, но – “впредь до усмотрения на собственное содержание”.²⁸ Только 11 июля 1843 года, учитывая старение и усердие Антонолини, ему было назначено небольшое жалование – 174 рубля в год. Среди имеющихся в архивном деле Улисса Антонолини документов 1840-х – 1850-х годов значительную часть занимают прошения кредиторов с просьбой вычесть из заработной платы актера его долги: за квартиру, за купленное фортепиано, за пошитую у портного одежду, всякий раз сопровождающиеся его согласием на эти выплаты. В 1848 году умерла жена Антонолини Сицилия, служившая хористкой русской оперной труппы.²⁹

Подобно брату, Улисс Антонолини имел слабое здоровье. Рапорт режиссера русской драматической труппы Воронова от 4 октября 1855 года информирует Дирекцию, что “за совершенным неимением средств он не может пользоваться в болезни своей советами врача” и просит прислать ему казенного доктора.³⁰ В 1861 году, по истечении двадцатилетнего срока службы, актер получил пенсион 350 рублей и атtestат, свидетельствующий, что “во все время нахождения его при театре обязанности свои исполнял при хорошем поведении с усердием”.³¹ Улисс Антонолини умер 26 апреля 1877 года в бедности и одиночестве и был похоронен за счет дирекции.

Итак, изучение сохранившихся документов рисует достаточно печальную картину. Благополучие и безбедное существование семьи Антонолини остались в прошлом и сменились невзгодами и материальными

²⁷ О службе актера драматической труппы Антонолини Улисса. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 7501. Л. 1, 5, 7.

²⁸ О службе актера драматической труппы Антонолини Улисса. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 7501. Л. 10.

²⁹ О службе и смерти хористки Антонолини Сицилии. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 9299. Л. 5.

³⁰ О службе актера драматической труппы Антонолини Улисса. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 7501. Л. 43.

³¹ О службе актера драматической труппы Антонолини Улисса. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 7501. Л. 50.

проблемами. Ни один из сыновей капельмейстера не смог достичь хотя бы части успеха и признания, выпавших на долю их отца.

Обратимся к *творческому наследию* Фердинандо Антонолини. Его основная область – создание музыки для театральных постановок. Композитор работал практически во всех характерных для эпохи сценических жанрах: сочинял балеты, оперы, водевили, дивертисменты. Подавляющее большинство спектаклей с его музыкой увидело свет в Петербурге.³²

Среди сочинений Антонолини для театра количественно преобладают балеты. Итальянский капельмейстер сотрудничал с выдающимися хореографами своего времени – И. И. Вальберхом и Ш. Дидло. Ему принадлежит музыка к двум балетам Вальберха – “Камилла или Подземелье” (1814) и “Марс и Венера” (1815), и к восьми балетам Дидло. Среди последних – волшебно-героический балет “Роланд и Моргана, или Разрушение очарованного острова” (1803, совместно с К. А. Кавосом), балет “Морская победа, или Освобождение пленных” (1819), волшебный балет “в китайском роде” “Хензи и Тао, или Красавица и чудовище” (1819, по Ж. Ф. Мармонтелю), героический балет “Кора и Алонзо, или Дева Солнца” (1820) и другие. Успех имели комический балет “Молодая молочница, или Нисетта и Лука” (1817), а также – балет “Калиф Багдадский, или Приключения в молодости Гарун аль-Рашида” (1818), написанный “по мотивам” и на основе музыки популярной оперы А. Буальде “Калиф Багдадский”.

Как известно, Ш. Дидло диктовал жесткие условия авторам музыки своих балетов, задавая строго определенные ритм, темп, количество тактов, оркестровку, что, безусловно, сковывало их фантазию. По словам ученика Дидло А. П. Глушковского, балетмейстер “все большие интересные сцены обдумывал у себя дома и назначал музыку каждого номера; продолжительность ее, тон, темп, оркестровку… мотив и мелодия оставались на произвол композитора. Дидло, составя подробный план музыки, согласный с его программою, приезжал к гг. Кавосу или Антонолини, композиторам театра. Капельмейстер садился за свое фортепиано, а Дидло, без музыки, делал пантомимы некоторых сцен, объясняя ему, что для этой пантомимы нужно столько-то тактов, такой-то темп, такая-то

³² Исключением являются поставленные в театре А. И. Пашкова в Москве “волшебно-комическая опера” “Волшебный барабан, или Благодетельный дервиш” (1819, музыка написана совместно с К. А. Кавосом и [?] Шнейдером) и водевиль “Феникс, или Утро журналиста”, “взятый с французского” А. А. Шаховским (1822, музыка Д. Шелихова, Ф. Антонолини, Э. Н. Мегюля). Последний был поставлен в театре Пашкова после успеха на петербургской сцене.

должна быть оркестровка...”³³ Обычно результатом такого “с сотворчества” становилась малоинтересная и невыразительная музыка.

Совместные опусы Дидло и Антонолини – не исключение. Типичным примером является трагико-героический балет “Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра” (1817), который считается лучшим из анакреонтических балетов Дидло. Балет отличается богатством хореографических приемов, способствующих развитию психологической драмы. Однако созданные Антонолини музыкальные характеристики героев однозначны и нейтральны, что в результате отрицательно повлияло на сценическую судьбу произведения.

Оперы Антонолини писал исключительно для русской труппы. Музыкант принял участие в создании девяти постановок. Ему полностью принадлежат музыка оперы “Криспин в Серале” (1812), волшебно-комической оперы “Желтый Карло, или Волшебница мрачной пустыни” (1815) и волшебно-комического представления “Карабун, или Старинные диковинки” (1816, все – на тексты А. А. Шаховского). Ряд опер Антонолини написал совместно с К. А. Кавосом, среди них – волшебные оперы “Добрый Никитич, или Страшный замок” (1818) и “Жар-птица, или Приключения Левсила-царевича” (1822).

Многие волшебные оперы 1810-х – начала 1820-х годов вызвала к жизни огромная популярность, сопутствующая знаменитой “Днепровской русалке” Ф. Кауэра – С. И. Давыдова. Но большая их часть создавалась наспех, имела непродуманные и драматургически необоснованные либретто, отличалась бессмысленным нагромождением сценических эффектов. Такие оперы быстро исчезали со сцены. Например, опера “Добрый Никитич, или Страшный замок”, по сведениям П. Н. Арапова, “успеха... решительно не имела, даже не удостоилась повторения”³⁴ Аналогичная судьба постигла “Желтого Карло” и “Жар-птицу”, не выдержавших более одного представления.

Среди сочинений итальянского маэстро – музыка к входившим тогда в моду водевилям: “Возвращение ополченцев в село Усердово” (1815), “Чудные встречи, или суматоха в маскараде” (1818, совместно с О. А. Козловским”), “Феникс, или Утро журналиста” (1821, в этом сочинении использована музыка Д. А. Шелихова, Ф. Антонолини и Э. Н. Мегюля.). Кроме того, Антонолини принимал участие в написании музыки к дивертисментам “Возвращение героев” (1814), “Неожиданное возвращение, или Вечер в саду” (1817) и “Морская победа, или Возвращение пленных” (1819).

³³ Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. М. – Л. 1940, с. 178-179.

³⁴ Арапов П. Летопись русского театра. СПб. 1861, с. 271.

Наиболее популярными сценическими произведениями Антонолини стали опера-водевиль “Ломоносов, или Рекрут-стихотворец” (текст А. А. Шаховского, премьера 31 декабря 1814 в Малом театре) и “волшебно-комическое представление” “Карабун, или Старинные диковинки” (премьера 12 мая 1816, там же).

По информации Р.-А. Моозера, опера “Карабун, или Старинные диковинки” была написана еще в 1805 году.³⁵ По-видимому, именно за это сочинение композитору был высочайше пожалован перстень стоимостью 700 рублей.³⁶ Клавир “Ломоносова” был издан в 1815 году Ж. Дальмасом,³⁷ по информации в нотах, музыка его “собрана из разнородных песен, маршей, вальсов капельмейстером г. Антонолини”.

И такой подход для Антонолини был скорее правилом, чем исключением. Его театральные сочинения нередко представляли собой пастиччо, составленное из обработок русских песенных и танцевальных мелодий и аранжированных фрагментов известных итальянских и французских опер. По-видимому, это и послужило причиной тому, что музыка его вскоре была забыта, а в настоящее время – не подвергалась серьезному музыковедческому анализу.³⁸ Произведения Антонолини не озарены искрой таланта, скорее, это добротный труд музыканта-ремесленника. По мнению Е. С. Ходорковской, театральная музыка Антонолини, в отличие от творчества Кавоса, не нашла признания ни у современников, ни у будущих поколений и не имела влияния на дальнейшее развитие русской музыки.³⁹

Однако следует признать, что в течение всей первой четверти XIX века Антонолини был одной из важнейших фигур *театральной жизни* российской столицы. Количество созданных им произведений для театра достигает почти трех десятков. В своей деятельности он, так или иначе,

³⁵ Mooser R.-A. *Annales de la musique et les musiciens en Russie au XVIII siècle.* T.2-3. Genève 1948, p. 644.

³⁶ Антонолини, музыкант. О пожаловании ему перстня за сочинение оперы. Ведомость пожалований за июнь 1805 года. РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Ч. 2. № 3922. Л. 381.

³⁷ Уникальный экземпляр клавира сохранился в фонограммархиве Института русской литературы (Пушкинский дом).

³⁸ В трудах, посвященных истории русского музыкального театра информация об Антонолини имеет фрагментарный характер либо отсутствует вовсе. См.: Гозенпуд А. А. *Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки.* Л. 1959; *История русской музыки:* в 10 т. М. 1986. Т. 4 и др.

³⁹ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel 1999. Bd. 1, pp. 798-799.

соприкасался с выдающимися деятелями отечественной культуры – композиторами К. А. Кавосом и О. А. Козловским, балетмейстерами А. П. Глушкиным, И. И. Вальберхом и Ш. Дилю, драматургом А. А. Шаховским, поэтом Г. Р. Державиным. Известны случаи, когда созданная им музыка была аранжирована другими авторами для водевилей.⁴⁰ Уже после смерти Антонолини написанные им фрагменты были включены К. А. Кавосом и Д. А. Шелиховым в героическую волшебную оперу “Миро-слава, царица волшебниц, или Костер смерти” (1827). Произведения итальянского маэстро вполне удовлетворяли вкусам большей части публики. В памяти ближайших потомков он остался композитором, писавшим “милую музыку для гениальных балетов Дилю” и аранжировавшим ее для водевилей.⁴¹

Более значительным оказался вклад Антонолини в *камерную вокальную культуру* России первой четверти XIX века. Этот период для отечественной профессиональной вокальной музыки – своего рода предыстория. Жанр русского романса окончательно сформировался только к середине 1820-х годов, а основу вокального репертуара российского *bonne société* (фр. – хорошего общества) первых десятилетий века составляли “иноязычные” сочинения – французские романсы, итальянские каватины и ариетты, реже – немецкие Lied. Авторами большей части этих произведений были модные европейские композиторы, а также – иностранные музыканты, служившие в Петербурге и в Москве.

Русские меломаны прекрасно ощущали “национальность” того или иного вида камерных вокальных миниатюр. Ее определяли не только по жанру и по языку положенного в основу вокальной композиции стихотворения, а также по собственно музыкальным характеристикам – типу мелодики, особенностям ее соотношения с поэтическим текстом, ритмической организации музыкальной ткани, отчасти – по гармонии и фактуре. “Вообще Lied, немецкий романс, не похож на французскую песню или итальянскую канzonу, он гораздо красивее по аккомпанементу...”, – вспоминала А. О. Смирнова-Россет.⁴² А. М. Волкова описала “маленький спор” двух своих знакомых – приверженцев, соответственно, французской

⁴⁰ Например, имевший значительный успех святочный водевиль на текст А. А. Шаховского (по Э. Скрибу) “Пурсонъяк Фалалей, или Рохус Пумперникель в новом виде”. Его музыка была аранжирована Н. Г. Лядовым (дедом А. К. Лядова) из сочинений К. А. Кавоса, Л. Маурера, Ф. Антонолини и А. Д. Жилина.

⁴¹ Фамильцын. А. С. Биографический словарь русских музыкальных деятелей... ОР РНБ. Ф. 805. Оп. 1. № 8. Л. 25.

⁴² Смирнова А. О. Записки А. О. Смирновой. Ч. 1. СПб. 1895, с. 325.

и итальянской вокальной музыки – из которых “один просил меня спеть романс [имеется в виду romance française (французский романс) – М. Д.], а другой каватину, и начали они доказывать друг другу превосходство той музыки, которая каждому из них нравится”.⁴³

В ряду музыкантов, служивших в России в первой четверти XIX века и сочинявших музыку для пения, Фердинандо Антонолини являлся, по-видимому, одним из наиболее плодовитых. Многие его произведения были опубликованы и дошли до нас в виде печатных нот. В собраниях российских библиотек и архивов сохранились две тетради романсов, тетрадь каватин, увидевшие свет отдельными изданиями романсы, элегии, каватина, произведение в забытом сегодня вокальном жанре “Regrets” (фр. – плач, сожаления) и знаменитые в свое время куплеты “Ты возвратился благодатный” – единственное сохранившееся сочинение итальянского маэстро на русские стихи. Ввиду исключительной ценности печатных изданий музыки Фердинандо Антонолини, приведем список его вокальных сочинений полностью, с указанием места хранения.

1. Куплеты на возвращение Государя Императора во время празднества Императрицы Марии Федоровны: *Ты возвратился, благодатный* [Для голоса с фортепиано]. Сл. гос[подина] Державина. СПб., Дальмас, [1814–1815]. – Государственная публичная историческая библиотека; Российская Национальная библиотека (РНБ).
2. *Ты возвратился, благодатный.* Couplets russes... présentés à... l'Impératrice Maria Feodorovna. Paroles de M-r Dergavin, musique de M-r Antonolini et chantés par madame Angélique Catalani (Куплеты русские... поднесенные... Императрице Марии Федоровне. Стихи г. Державина, музыка г. Антонолини и петье мадам Анжеликой Каталани) St.-Pet., Dalmas, 1820. – Библиотека Московской государственной консерватории; РНБ.
3. *Cavatina: Perduta l'arbitra.* [Pour chant et piano]. (Каватина: Утраченная иллюзия. [Для пения с фортепиано]). С. п., с. а. – Российская Государственная библиотека (далее – РГБ).
4. *Dans le vieux château de son père.* Romance [pour chant et piano]... dédiée à m. Rousseau... (В старом замке его отца. Романс [для пения с фортепиано]... посвященный г-ну Руссо...). St.-Pet., Dalmas, [1815–1821]). – Научная библиотека Украины имени В. И. Вернадского (далее – НБУВ).

⁴³ Грибоедовская Москва в письмах А. М. Волковой к В. И. Ланской // Вестник Европы. 1874. Август, с. 658.

5. *Elégie: D'où vient, grand Dieux!...* [pour chant] avec accompagnement de piano-forte. Dédicée à madame Marie Smith... (Элегия: Откуда приходит, великий Господь!... Посвященная мадам Мари Смит...). St.-Pet., Dalmas; Moscou, Lange, [1821-1822]. – НБУВ.
6. *Elégie de Sapho: Heureux qui est près de toi...* [pour chant] avec accompagnement de piano-forte. Dédicée à mademoiselle Louboff d'Alsoufieff... (Элегия Сафо: Счастлив, кто рядом с тобой... посвященная мадемуазель Любови Олсуфьевой...). St.-Pet., Dalmas, [1815-1821]. – НБУВ.
7. *Le jour le plus beau de ma vie. Romance...* [pour chant et piano] dédiée à m-lle Léontine Vendramini... (Прекраснейший день моей жизни. Романс... посвященный Леонтине Вендранини). St.-Pet., Dalmas; Moscou, Lange, [1820-1824] - Кабинет рукописей Российского института истории искусств. Фонд 2. Опись 1. № 501.
8. *Portrait d'une Belle. Romance. [Pour chant et piano]. Paroles de C*... Z-ski.* (Портрет Прекрасной. Романс... Стихи [Графа З-ского - ?]) // La Harpe du Nord. St.-Pet. 1822. Cah. 4. № 7. – РНБ.
9. *Regrets sur la mort du Prince Michel Galitzin...* [pour chant] avec accompagnement de piano-forte... dédiés à mademoiselle de Lounin... Paroles de m-r Dalmas (Плач на смерть князя Михаила Голицына... посвящен мадемуазель Луниной... Слова г. Дальмаса). St.-Pet., Dalmas, [1804-1805]).⁴⁴ – Библиотека Санкт-Петербургской филармонии (БФ).
10. *Six cavatines italiennes et traditions en français [pour chant] avec accompagnement de piano-forte. Dédicées à m-me Soltikoff, née Princesse Dolgoruki...* (Шесть каватин, итальянских и во французском вкусе... Посвящены м-м Салтыковой, урожденной княгине Долгорукой...). St.-Pet., Dalmas, [1809-1810]. – РНБ.
11. *Six cavatinas nouvelles avec paroles italiennes et françaises. ...Arrangées [pour chant] avec accompagnement de piano-forte par m-r J. St.-Léon* (Шесть новых каватин на французские и итальянские стихи. ...Аранжированы [для пения] с фортепиано Ж. Сен-Леоном). St.-Pet., Dalmas, [1804-1805]. – БФ.
12. *Six romances... [pour chant] avec accompagnement de piano-forte... dédiées à M-me de Schémiakin...* (Шесть романсов... посвященные м-м Шемякиной...). St.-Pet., Dalmas, [1815-1821]. – НБУВ.

⁴⁴ Князь Михаил Сергеевич Голицын, капитан лейб-гвардии Семеновского полка, убит 26 февраля 1807 под Прейсиш-Эйлау, либо 14 декабря 1806 года под Пултуском. Эта информация ставит под сомнение время написания произведения (издание датировано по нотной доске).

Как видно из приведенного перечня, практически все сохранившиеся до настоящего времени печатные издания вокальных миниатюр Ф. Антонолини были опубликованы Ж. Дальмасом – официальным поставщиком нот российского Императорского двора. Один из романсов включен в нотный журнал Ф. Затценховена “La Harpe du Norde” (“Северная арфа”), посвященный императрице Елизавете Алексеевне и предназначенный исполнителям на фортепиано, арфе, гитаре и любителям романсов.⁴⁵

Значительная часть дошедших до нас изданий хранится в музыкальном отделе Научной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского и входит в нотную коллекцию графов Разумовских. По мнению исследователя этого собрания Л. В. Ивченко, ноты могли принадлежать дочери А. К. Разумовского В. А. Реппиной.⁴⁶

Многие опусы Антонолини содержат посвящения знатным osobам, что позволяет говорить о контактах композитора с петербургским “высшим светом”. Возможно, он был вхож в дом С. В. Салтыкова, устроителя известных в столице танцевальных “вторников”. Личное знакомство предполагает посвящение т-lle Луниной⁴⁷ “Плача на смерть Михаила Голицына” на текст издавшего это сочинение Ж. Дальмаса.

Часть опубликованных вокальных сочинений композитора не найдена, но известна по упоминаниям в каталогах московских и петербургских издателей и продавцов нот – Ж. Дальмаса, К. П. Ленгольда, Г. Н. Рейндорпа.⁴⁸ Это:

⁴⁵ Подробнее об этом издании см.: Пуртов Ф. Э. Материалы к истории петербургского музыкального журнала “La Nagre du Norde” // Петербургский музыкальный архив. Вып. 2. СПб. 1998, с. 64–74.

⁴⁶ См.: Івченко Л. Реконструкція нотної колекції графа О. К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя. Київ 2004, с. 45.

⁴⁷ Инициалы адресата посвящения установить не удалось. Речь может идти о Е. С. Луниной (Уваровой) либо ее двоюродной сестре Е. П. Луниной (Риччи). Обе они увлекались музыкой и считались в обществе прекрасными певицами.

⁴⁸ См.: Catalogue général de la musique que l'on trouve à St-Petersbourg chez Dalmas, éditeur de Troubadour du Nord, journal de musique; Grande Millione, maison Doring, №43. СПб. 1815 (РНБ); Каталог и первое прибавление разным нотам, продающимся у Карла Павлова Ленгольда в Москве, в музыкальной его лавке в доме Плотникова, против Ниренбергской лавки. М. 1816 (Библиотека Академии Наук); Прибавление к Музыкальному реестру Григорья Николаева Рейндорпа на Никольской улице, в доме книгопродавца Ивана Петровича Глазунова, возле Синодальной типографии, против дому Графа Шереметева. М. 1821 (РГБ).

1. *Военная песнь в честь Генералу-Фельдмаршалу князю Смоленскому*: Воспари, страна полночна. – Ленгольд 1816; Рейнсдорп 1821.
2. *Air de l'intrigue: Souvent qui fait une imprudence* (Ария интриги: Часто, кто поступает неблагоразумно). – Ленгольд 1816.
3. *Air: Dir le vorrei* (Ария: Хотел бы сказать) – Дальмас. 1815; Ленгольд 1816.
4. *Air: Mon coeur soupire* (Ария: Мое сердце вздыхает). – Рейнсдорп 1821.
5. *Air: Le pauvre temps* (Ария: Жалкое время). – Рейнсдорп 1821.
6. *Duo des Amazones* (Дуэт Амазонок). – Ленгольд 1816.
7. *Cavatina: Per pietà bel idol mio.* (Каватина: Ради бога, прекрасный кумир). – Рейнсдорп 1821.
8. *Polonais des Amazones* (Полонез Амазонок). – Ленгольд 1816.
9. *Six nocturnes italiens à trois voix* (Шесть итальянских ноктюрнов для трех голосов). – Дальмас 1815.
10. *Six romances* (Шесть романсов). – Ленгольд 1816.⁴⁹

Не вызывает сомнения, что произведения Фердинандо Антонолини ориентированы на исполнение в придворно-аристократических кругах. В соответствии с запросами светской аудитории, композитор работал в жанрах французской и итальянской камерной вокальной музыки. В течение первого десятилетия своей жизни в России маэстро писал, главным образом, итальянские опусы, впоследствии, ориентируясь на пристрастия публики, оказывал предпочтение французским.

Неудивительно, что практически все его французские пьесы для пения были опубликованы. Многие из итальянских вокальных сочинений, напротив, сохранились в рукописи.⁵⁰ Среди них не только произведения для пения с сопровождением фортепиано, но также – для пения с сопровождением оркестра. Последние наиболее полно представлены в нотной библиотеке императрицы Елизаветы Алексеевны,⁵¹ в музыкальное окруж-

⁴⁹ В архивно-рукописном отделе Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки удалось обнаружить пять романсов Антонолини, не отраженных в приведенных выше списках. См.: ГЦММК. Ф. 171. № 1282. №12, 17, 27, 28, 29. Они могли входить в данный печатный сборник, в иные, неизвестные нам издания, либо быть вовсе неопубликованными.

⁵⁰ Хранятся в фондах отдела рукописей РНБ и кабинета рукописей РИИИ.

⁵¹ Нотная библиотека супруги Александра Первого Елизаветы Алексеевны хранится в кабинете рукописей Российского института истории искусств. Об этом

жение которой, по-видимому, входил Фердинандо Антонолини.⁵² Это Маленькая ария и Рондо,⁵³ ария “Perduta l’arbitra” (“Утраченная иллюзия”),⁵⁴ ария “Si sento a palpitar” (“Услышать биение сердца”),⁵⁵ дуэт “Dei labbri che amore” (“Об устах любви”)⁵⁶ и некоторые другие сочинения. Канцона “T’intendo sì mio cor” (“Так пойми мое сердце”) сохранилась в версии для пения с фортепиано.⁵⁷ Судя по всему, перечисленные произведения предназначались для исполнения в придворных концертах. Возможно, что часть из них Антонолини написал специально для обучавшихся у него пению великих княжон.

Особую ценность для исследователя имеет то, что сохранившиеся опусы Антонолини представляют различные жанры камерной вокальной музыки своего времени: французские романс, плач, элегию, итальянские каватину, ноктюрн, арию и канкану, торжественные “русские куплеты”. Имеющий солидную профессиональную подготовку композитор в своих сочинениях для пения практически всегда выдерживал основные параметры избранной модели.

По-видимому, Антонолини начал сочинять камерную вокальную музыку через несколько лет после своего приезда в Петербург. В этом смысле он повторил путь многих служивших в России и приезжавших в

обширном собрании см.: Огаркова Н. А. Императрица Елизавета Алексеевна и ее нотная библиотека // Нотные издания в музыкальной жизни России. СПб. 1999, с. 85-101.

⁵² В каталоге библиотеки Елизаветы Алексеевны именем Антонолини помечены двенадцать вокальных опусов. Но не все они относятся к камерному жанру, более того – не все являются оригинальными сочинениями. Последнее касается дуэта и каватины из оперы “Телемак” – судя по всему, аранжированных фрагментов популярного сочинения А. Буальде. Фрагментом неустановленной оперы является ария “Je vends des bouquets” (“Я продаю букеты”). Но особый интерес вызывают рондо и каватина из оперы “Il Mogo”. Возможно, это сочинение самого Антонолини, о котором ничего не известно. В собрании Елизаветы Алексеевны присутствуют авторская версия рондо и каватины для голоса с оркестром и переложение для пения с сопровождением чembalo, выполненное О. А. Козловским.

⁵³ КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 5. Л. 81-104.

⁵⁴ КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 17. В версии для голоса с фортепиано это произведение сохранилось в нотной библиотеке графов Строгановых. ОР РНБ. Ф. 550. Итал. F-XII, 141 а-н. Л. 36-38. Известен его печатный вариант с жанровым подзаголовком “каватина”.

⁵⁵ КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 181.

⁵⁶ КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 185.

⁵⁷ КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 186.

страну на гастроли иностранных музыкантов, которые, ощущив любовь русского общества к вокальному искусству, принимались активно создавать разнообразные пьесы для пения.

Хронологически наиболее ранним сборником вокальных сочинений Антонолини стали “Шесть новых каватин”, аранжированных для пения с фортепиано Ж. Сен-Леоном⁵⁸ ([1804-1805]). Указанное в нотах имя аранжировщика и сохранившиеся произведения Антонолини для пения с аккомпанементом оркестра позволяют предположить, что каватины также первоначально существовали в версии для голоса с оркестровым сопровождением. Каватины написаны на итальянские тексты (их авторов установить не удалось), но снабжены французским подстрочником, что, безусловно, обеспечивало им более широкий круг потенциальных исполнителей и слушателей.

Следующее по времени издание – “Шесть итальянских каватин во французском вкусе”, посвященные мадам [?] Салтыковой ([1809-1810]) – знаменует поворот композитора к французской вокальной культуре. Так, вторая и шестая пьесы сборника имеют жанровые обозначения, вызывающие ассоциации с французским романсом – “Сицилиана”⁵⁹ и “Пастораль”. И если название “Сицилиана” представляется несколько странным для сочинения, посвященного страданиям влюбленного (“Ah, quel cruel martyre” – “Ах, какое жестокое страдание”), имеющего тактовый размер 4/4, темп Agitato, и основную тему декламационного характера, то “Пастораль” полностью выдержано в русле сложившихся традиций. Ее герои – пастушок и пастушка Зенира. Напевная мелодия опирается на ритм сицилианы, начальный раздел и ритурнели выдержаны на тоническом органном пункте, в аккомпанементе присутствует движение параллельными секстами. Но в целом в каватинах доминирует итальянское начало, выраженное, прежде всего, в преобладающем значении мелодии. Важную роль приобретают распевы фраз, отдельных слов, их многократный повтор, в том числе повтор слов-предложений (No, по, по, по... и т. п.). Одной из характерных примет формообразования является усложнение мелодики завершающих разделов за счет украшений и рулад, нередко приводящее к увеличению их масштаба.

⁵⁸ Сен-Леон Жозеф – французский певец, служил в России в 1802-1805 годах. В 1804-1805 годах сотрудничал с Ж. Дальмасом (в прошлом – также актером французской труппы) как аранжировщик. Сен-Леон делал переложения для пения с фортепиано оперных арий и дуэтов для публикации их в еженедельном журнале Дальмаса “Le Troubadour du Nord” (“Северный трубадур”).

⁵⁹ Напомним, что со времен Ж.-Ж. Руссо мелодии многих французских романсов опирались на ритм сицилианы.

В основе каватин лежат небольшие лирические стихотворения. Все шесть произведений написаны в двухчастной форме и тождественны по внутренней структуре. Первые части включают изложение основной темы, за которым следуют развивающие разделы, модулирующие в доминанту. Вторые части начинаются как рецитивы первых (возможно – с изменениями декоративного характера), переходящие в заключительное кадансирование. Все пьесы имеют вступления (настройку на тональность либо тонально и тематически замкнутое проведение основной темы) и постлюдии, как правило, связанные с движением по звукам тонического трезвучия. Фортепианная фактура каватин проста, однако вокальная партия требует хорошего владения голосом и даже некоторой виртуозности.

Каватины Антонолини пользовались популярностью. Об этом свидетельствуют их рукописные копии. Например, обозначенная как “ария” каватина “Ho perduto il mio tesoro” (“Я утратил мое сокровище”)⁶⁰ для голоса с фортепиано из сборника, аранжированного Сен-Леоном, сохранилась сразу в двух списках.⁶¹ Но особенно известной стала “Perduta l’arbitra” (“Утраченная иллюзия”). Она была издана отдельной тетрадью, известны ее рукописные копии для пения с сопровождением фортепиано и для пения с сопровождением камерного оркестра.⁶²

После 1815 года Антонолини сочинял музыку почти исключительно во французских жанрах. Из его “поздних” вокальных композиций сохранились французские романсы и элегии.

Французский романс был наиболее распространенной и наиболее “стабильной” жанровой разновидностью камерной вокальной музыки Александровской России и представлял собой несложную по форме и музыкальному языку куплетную песню с сопровождением фортепиано. Одним из его основных признаков являлась ритмическая эквивалентность напева: музыкальные фразы (обычно – неширокого диапазона) соответствовали строкам стихотворений, рифмы подчеркивались каденциями. При разнообразии тематики, в основном – любовно-лирической – романсы свойственна общая объективность тона. Мелодика романсов проста и непрятязательна, аккомпанемент сводится к элементарным формулам.

⁶⁰ На этот текст в 1828 году написана одна из “арий” М. И. Глинки, сочиненных им по заданию Замбони. Впоследствии П. И. Чайковским был выполнен эквиритмический перевод (“Смертный час настал нежданный”).

⁶¹ Оба они включены в конволют из библиотеки Строгановых. См.: ОР РНБ. Ф. 550. Итал F-XII.141.

⁶² Хранятся в отделе рукописей РНБ и кабинете рукописей РИИИ.

Таковы, в общих чертах, и романсы Фердинандо Антонолини. Композитор сочинял их на стихи популярных французских авторов, в том числе – модного в Петербурге поэта Л. Мессанса, в соответствии с нормами избранной модели, в качестве внутренней структуры куплетов использовал, главным образом, простую двухчастную форму, стремился к единству фактурного решения своих вокальных миниатюр. Но все же романсы Антонолини несколько отличаются от “типовых образцов” французского аналога. Прежде всего, их выделяет гибкая и по-итальянски пластичная мелодика, более широкий, чем в романах французских авторов, диапазон вокальных фраз, а в ряде сочинений – насыщение вокальной партии элементами декламации.

Романсы Антонолини отражают достаточно широкий спектр лирических переживаний. Это и радостные чувства влюбленного (*“Le jour de plus beau de ma vie je rencontrai”* – “Я встретил прекраснейший день моей жизни”), и меланхолические раздумья юного рыцаря о пылкости и благородстве (*“Dans le vieux château de son père”* – “В старом замке его отца”), и страдания, вызванные изменой подруги (*“Elle m’aimait si tendrement”* – “Она так нежно любила меня”). Среди сохранившихся произведений – роман на популярную в Александровскую эпоху тему о подвигах трубадуров (*“Au temps heureux de la chevalerie”* – “В счастливые рыцарские времена”), сосредоточенно-сдержаненный, с характерным для такого рода произведений маршевым ритмом.

Французские романсы и итальянские каватины Фердинандо Антонолини – чрезвычайно ценный, но не уникальный материал для исследования камерной вокальной культуры Александровской эпохи. Французских романсов, написанных композиторами 1800–1820-х годов, в силу огромной популярности жанра, сохранилось достаточно много. Известны, пусть в небольшом количестве, созданные в России первых десятилетий XIX века каватины. И если знакомство с творчеством Антонолини способно лишь существенно дополнить впечатление об этих жанрах, то мнение о таких разновидностях вокальной музыки как “regrets” или французская элегия можно составить исключительно на основе знакомства с сочинениями итальянского маэстро.

Под вокальной элегией современники подразумевали сочинение, в основу которого положено стихотворение одноименного поэтического жанра. Одна из сохранившихся элегий Антонолини написана на текст Сафо, имя автора другой установить не удалось. Оба стихотворения эмоционально насыщены, повествование и в том, и в другом случае ведется от первого лица. Музыкальное решение – вокальные монологи в сквозной форме: драматический (*“Heureux qui est près de toi”* – “Счастлив, кто рядом

с тобой") и лирический ("D'ou vient, grand Dieu! cette langueur mortelle" - "Откуда приходит, великий Господь! эта смертельная истома"). Вокальная партия, особенно в элегии Сафо, насыщена декламационными оборотами, фактура инструментального сопровождения неоднократно меняется, подчеркивая смысл и настроение поэтического текста. Наряду с традиционными "романсовыми" формулами, в партии фортепиано присутствуют длительные тремоло, хоральные последования, скучая аккордовая поддержка, характерная скорее оперным речитативам. Обращает на себя внимание гармония, значительно более сложная, чем в романсах и принимающая на себя, в комплексе с фактурой, функцию усиления выразительности положенных в основу музыки стихотворений.

Во второй четверти XIX века, в "глинкинскую эпоху", вокальная элегия станет одной из разновидностей русского романса. Среди русских элегий нет сочинений, калькирующих композиционные принципы опусов Антонолини. Однако в качестве основных признаков данной жанровой разновидности музыкovedы неизменно выделяют повышенный эмоциональный тонус, а также соединение кантиленности и декламационности, столь ярко выраженные в композициях итальянского мастера. После знакомства с сочинениями Антонолини вызывает возражение закрепившееся в отечественном музыкознании суждение о том, что сквозная форма знаменитой "Элегии" И. И. Геништы ("Погасло дневное светило" на стихи А. С. Пушкина) связана с воздействием на композитора структурных признаков баллады. По-видимому, "свободное" развитие музыкального материала и следование его за раскрытием содержания стихотворного текста были также свойственны вокальным элегиям европейских композиторов рубежа XVIII-XIX веков.

"*Regrets sur la mort du Prince Michel Galitzin*" ("Плач на смерть Михаила Голицына") написан по печальному поводу гибели в военном походе молодого дворянина, сына генерала от инфантерии С. Ф. Голицына и В. В. Энгельгардт, племянницы князя Г. А. Потемкина. В стихотворном тексте Ж. Дальмаса выражены сожаления о смерти благородного юноши и воспеты его добродетели.⁶³

По композиционным признакам и средствам музыкальной выразительности данное произведение является типичным образцом француз-

⁶³ Приведем фрагмент первого куплета: "Faut il hélas! au printemps de ton âge,
/ Que le trépas ait terminé tes jours! / Si la fortune eut servi ton courage / De quell'ex-
ploit aurait brillé leur cour" ("Увы! как могло случиться, что в расцвете лет / Ты
мог умереть и дни твои могли закончиться. / Какие бы только подвиги ты не со-
вершил / Благодаря своей смелости").

ского романса: куплетная форма, двухчастное строение куплета, фразировка, соответствующая структуре стиха. Судя по этому сочинению, вокальные опусы, обозначенные как “Regrets”, не могут, в отличие от элегий, претендовать на значение жанровой разновидности камерной вокальной лирики первой четверти XIX века, а являются лишь группой произведений, объединенных общей темой, своего рода музыкальными эпитафиями.

Несмотря на то, что Фердинандо Антонолини лишь дважды использовал для своих композиций русскую поэзию, именно “русское” сочинение – торжественные куплеты “Ты возвратился, благодатный” на стихи Г. Р. Державина – стало не только его наиболее популярным вокальным опусом, но и одним из самых исполняемых вокальных произведений Александровской эпохи. Второе сочинение композитора с русским текстом – “Военная песня в честь Генералу-Фельдмаршалу князю Смоленскому” – не сохранилось.⁶⁴

Обозначенные при издании как куплеты, “Ты возвратился, благодатный” Антонолини многие из современников называли “кантатой”, по-видимому, памятуя о традиции итальянских церемониальных кантат, посвященных представителям русской императорской фамилии. Характерными жанровыми признаками куплетов являются умеренный темп, маршевый ритм и активные поступательные интонации в мелодии. Все сохранившиеся сочинения этого жанра имеют хоровой припев: либо на самостоятельном материале, либо повторяющий пропетые солистом заключительные строки стихотворного текста. Аналогично строение куплетов Антонолини. Они начинаются развернутым вступлением интрадного характера, за которым следует двухчастный запев солиста и далее – хоровой припев.

Произведение было написано для грандиозных торжеств, устроенных императрицей Марией Федоровной в июле 1814 года в Павловске по случаю возвращения Александра Первого и заключения Париjsкого мира.⁶⁵ Исполненная знаменитым певцом В. М. Самойловым, “кантата” Антонолини привела присутствующих в восторг, “какого никакое перо не в силах описать: троекратное Ура!, которым оканчивается каждая стро-

⁶⁴ М. И. Кутузову посвящен еще один опус Антонолини – фортепианный марш на смерть полководца. Это единственное известное нам фортепианное сочинение композитора.

⁶⁵ Подробнее об этом празднике см.: Огаркова Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского Двора. СПб. 2004, с. 84-88.

фа кантаты, повторялось десятками тысяч голосов...”⁶⁶ Куплеты были изданы дважды (редчайший случай в нотоиздательской практике того времени) – сразу после праздника в Павловске и в 1820 году, после исполнения их в концертах гастролировавшей в России знаменитой итальянской певицей А. Каталани.

В 1831 году их переиздал К. Гертум в “Музыкальном альбоме на 1831 год, содержащем 24 избранных русских песен и романсов...”⁶⁷ По словам современника, “кантата” “Ты возвратился, благодатный” “еще долго пелась по всей России”⁶⁸ и даже вошла в песенный репертуар русских цыган. Этим сочинением, “толико милым, драгоценным для каждого россиянина”⁶⁹ завершала свои концертные выступления знаменитая московская цыганка Степанида. Знаменательно, что в конце XIX века куплеты были переизданы еще раз: в 1883 году Я. К. Гrot включил произведение Антонолини в нотное приложение к своей книге “Жизнь Державина”.⁷⁰

Сохранившиеся вокальные миниатюры Фердинандо Антонолини проникнуты искренним лирическим чувством, многие из них обладают несомненной мелодической привлекательностью. Его опусы всегда технически грамотны, они вполне могли явиться образцом для творчества русских авторов – дилетантов-дворян, в среде которых занятия искусствами считались одним из основных признаков хорошего тона.

Конечно, композитор не достиг классических высот. Несмотря на популярность своих произведений, он и в этой области творчества принадлежал к числу так называемых композиторов “второго ряда” – тех, чья музыка “нравится в данный момент данной среде” (Б. В. Асафьев). Но вокальные сочинения Антонолини сегодня заслуживают, по меньшей мере, пристального и внимательного отношения. Особенно интересно характерное для них взаимодействие разнонациональных истоков – итальянских и французских. Ведь одновременно и в рамках аналогичной тенденции – сочетания национального и общеевропейского – постепенно

⁶⁶ Вилламов А. Г. Воспоминания о жизни императрицы Марии Феодоровны // Вестник благотворительности 1870. № 2, с. 10.

⁶⁷ Альбом сохранился в библиотеке Санкт-Петербургской филармонии и фонограммархиве Института русской литературы (Пушкинский дом).

⁶⁸ Фаминцын А. С. Биографический словарь русских музыкальных деятелей... Т. 1 // ОР РНБ. Ф. 805. Оп. 1. № 8. Л. 25.

⁶⁹ Русская Каталани // Отечественные записки. 1822. Ч. 12. № 32, с. 396.

⁷⁰ Ноты к некоторым стихотворениям Державина // Гrot Я. К. Жизнь Державина. Т. 2. СПб. 1883, с. 24-26.

формировалась отечественная камерная вокальная лирика. Изучение произведений итальянского мастера значительно дополняет существующие представления о вокальной культуре alexandrovskой эпохи, позволяя по-новому взглянуть на процесс формирования русской профессиональной камерной вокальной музыки.



Обложка вокального сочинения Ф. Антонолини:
“Regrets sur la mort du Prince Michel Galitzin”