**Русская музыка XVIII века. «Все музы в гости будут к нам»**

М.Г.Рыцарева

Реформы Петра I изменили стиль жизни просвещенной части российского общества. Не требовалось много времени, чтобы эстетические вкусы развились до уровня западноевропейского искусства того времени. Иное дело — взрастить тех, кто мог бы создавать и воспроизводить искусство, отвечающее этим запросам.

Поскольку преемственности в музыкальном образовании между российской церковно-певческой и западноевропейской инструментальной традициями быть не могло, то не было и собственных музыкальных кадров соответствующей квалификации.

Сейчас нам очевидно, что этот вопрос можно было решить за 10—15 лет, дав систематическое музыкальное образование нескольким десяткам отечественных юношей, от которых оно затем распространилось бы вширь. Однако в то время практика музыкального образования была преимущественно индивидуально-потомственная или в виде певческой службы, поэтому и специальных музыкальных учебных заведений не было.

Для того чтобы их создать, нужно было, преодолев Определенный психологический барьер, осознать необходимость этого института. Позже, во второй половине века, музыкально-образовательные функции стали выполнять Придворная певческая капелла и Академия художеств. В начале же века Петр I ограничился указом: армейским музыкантам владеть не только духовыми, но и смычковыми инструментами. Обучение игре на инструментах также считалось хорошим тоном в образовании дворянской молодежи.

Но если при Петре I небольшие оркестры или труппы иностранных музыкантов были малочисленными и рассредоточивались по домам отдельных крупных вельмож, а потому импорт музыкального искусства еще не представлял больших затрат, то с приходом к власти временщиков положение резко изменилось.

Историк С. Н. Шубинский в своем очерке «Императрица Анна Иоанновна: Придворный быт и забавы» писал: «Русский двор, отличавшийся при Петре Великом своей малочисленностью и простотой обычаев, совершенно преобразился при Анне Иоанновне. Императрица хотела непременно, чтобы двор ее не уступал в пышности и великолепии всем другим европейским дворам. Она учредила множество новых придворных должностей; завела итальянскую оперу, балет, немецкую труппу и два оркестра музыки, для которых выписывались из-за границы лучшие артисты того времени.

Торжественные приемы, празднества, балы, маскарады, иллюминации, фейерверки и т. п. увеселения следовали при дворе один за другим.

Роскошь и мотовство, поощряемые государыней, стали считаться достоинствами, дававшими более прав на почет и возвышение, нежели истинные заслуги»[7].

При Елизавете «в императорском дворце почти беспрестанно гремела музыка, исполнявшаяся великолепным оркестром, раздавалось итальянское пение; блестящий двор вытанцовывал по вечерам менуэты, англезы и контрадансы».

Отмечая такой взлет музыкального и театрального искусства при дворе в 30-х годах XVIII столетия, мы не можем не задаться вопросом: а на какие средства обе эти императрицы развлекались вместе со своими царедворцами?

Известно, что по условиям того времени поездка, например, из Италии в Петербург стоила больших денег, длилась долго и не во всякое время года была осуществима. Для того чтобы какая-либо европейская знаменитость или рядовой музыкант, а тем более целые труппы и оркестры смогли поехать на гастроли, требовались соответствующие условия и в первую очередь высокая оплата.

Источником средств для оплаты царских развлечений — «экстраординарных расходов» — был так называемый «соляной сбор». Этот вид дохода, который вносили в казну купцы-подрядчики («откупщики»), был наиболее стабильным источником пополнения постоянно опустошавшейся казны. Руки казнокрадов всех рангов не могли до него дотянуться, в то время как подушная подать, собираемая с населения, почти не доходила до двора, застревая у подъячих и губернаторов. Соляной сбор историки характеризовали как самый тягостный для народа налог. Лишенные достаточных средств к существованию миллионы закабаленных крестьян покупали на последние гроши соль, без которой невозможно обойтись, оплачивая «менуэты и англезы». Вот почему парадоксальная, казалось бы, зависимость «искусство — соль» — была одной из жестоких реальностей XVIII века. А поскольку цель — искусство — в данном случае была не столько настоятельной духовной потребностью, сколько выражением преклонения перед Западом (исказившим идею Петра об учении у Запада), то и средство — соляной сбор — предстает во всей своей бесчеловечности.

По сведениям священника датского посольства, приехавшего в Петербург в 1736 году, «императрица содержит итальянскую труппу, состоящую примерно из 70 оперных певцов. Им выплачивают очень большое жалованье». И далее: «Каждая новая опера обходится двору в 10 000 рублей»[8]. Заметим, что это годовая подушная подать с 15 000 крестьян или стоимость имущества тысячи крестьянских семей. И все это делалось не для широкой публики, а для ограниченного круга придворных! К этому необходимо добавить стоимость содержания немецкой труппы, состоявшей под покровительством Бирона, и содержание оркестров, сплошь состоявших из иностранцев, приехавших служить за большое жалованье. Резко возросшие расходы на придание блеска амбициозному двору превышали его реальные возможности. Ведь дело не ограничивалось искусством. Стоимость всякого рода «забав» вроде Ледяного дома и устроенной в нем свадьбы и подарков фаворитам тоже была огромной и не укладывалась в скромные доходы.

Указы «Ея Императорского Величества», предписывавшие все новые и новые выплаты «обретающимся при дворе Е. И. В. музыкантам, певчим и другим служителям...», Зачастую оставались невыполненными. Многомесячная задолженность не только артистам, но и чиновникам и военнослужащим была хронической. В 1739 году императрица писала Сенату: «...Нам самим стали представлять о даче взаймы из соляной суммы! Об этом Мы Сенату внушить принуждены, что соляной сбор употребляется на экстраординарные расходы по Нашим особым соизволениям, поэтому его и никуда употреблять и не подлежит».

Все эти факты говорят сами за себя и не требуют комментариев. Следует, однако, отметить, что хотя оплаченный такой ценой труд иностранных музыкантов и не оставил памятников в виде дворцов и росписей, подобно труду иностранных архитекторов и живописцев, все же он не сводился к одному только развлекательному исполнительству. По условиям контрактов многие из инструменталистов, танцоров, певцов должны были обучать учеников. Но, конечно, количество российских учеников было крайне малым и не могло отвечать потребностям не только страны, но и самой столицы. И в целом можно сказать, что в первой половине XVIII века фундамент профессионального музыкального образования так и не был заложен. Правильнее говорить лишь о ростках национальных кадров, которым удалось пробиться в 1730— 1750 годах. Все это сильно задержало создание российской композиторской школы.

А пока, пусть медленно и понемногу, в городской быт внедрялись современные формы музыкальной жизни: оперные и балетные спектакли, концерты.

Из всех приезжавших в то время музыкантов наибольший след оставила одна итальянская труппа, которой суждено было влиться в русскую музыкальную культуру достаточно органично.

В 1735 году во главе небольшой труппы итальянских певцов, музыкантов и танцовщиков в Петербург приехал композитор Франческо Арайя. За плечами у Арайи было уже несколько оперных постановок в Италии. Но сильная конкуренция заставляла его, как и многих его коллег, искать службу в других странах.

Первой оперой, которую поставила труппа, была опера Арайи «Сила любви и ненависти», написанная еще в Италии. С ее постановки в 1736 году берет начало история оперы в России. Поставив в следующие два года еще по опере, Арайя уехал в Италию на шесть лет, после чего в 1744 году вернулся, уже надолго, вновь в Россию.

Постановки опер Арайи, как и следовало из его положения придворного капельмейстера, были ориентированы на зрителей, близко стоявших к двору, и иностранцев— дипломатов, негоциантов, путешественников. Соответственно этому не было ограничений в пышности этих постановок. Декорации, костюмы, украшения, как и все, что отражало внешний вид царского быта, демонстрировали величие верховной власти.

«Оперный или Комедиальный дом устроен в Зимнем дворце... Зал, как и все здание, украшен красивой живописью и лепными украшениями. Вокальная и инструментальная музыка во время спектакля — несравненны... Императрица, которая теперь из-за суровой погоды не развлекается охотой... находит удовольствие, дабы вместе со всем двором присутствовать на представлениях оперы, комедии или интермеццо. Сверх того, каждый хорошо одетый иностранец или знатный вельможа в Петербурге может, если получит дозволение, посетить спектакль. Оперный дом вмещает до тысячи человек»[9].

Академик Б. В. Асафьев вывел известную формулу-триаду «композитор—исполнитель—слушатель», с помощью которой определяется степень демократизации музыкального искусства, его бытования в обществе. Если применить эту формулу к начальному этапу существования оперы в России, то видно, что первые две составляющие (композитор и исполнительские силы) были полностью итальянские. Лишь слушатель, да и то в виде аристократической верхушки, был отечественным.

Долгим еще был путь к национальной опере. И все же шаг за шагом этот путь начал осваиваться. И если некому было специально об этом заботиться или радеть, то случай предоставила сама жизнь. Первым российским исполнителем, принявшим участие в итальянском оперном спектакле, оказался... придворный хор певчих, мастеров партесного пения. «В прежние времена хор не использовался ни для чего другого, как только для церковного пения, — писал академик Я. Штелин, — и лишь со времени Елизаветы он стал употребителен также в камерной и театральной музыке. Поводом к этому послужило следующее обстоятельство. К коронации императрицы Елизаветы в 1742 году в Москве в числе других увеселений предназначалась прелестнейшая опера «Clemenza di Tito» («Милосердие Тита» — М. Р.)... На первой репетиции я нашел очень забавным, что император Тит должен был вместе со своими приближенными и тремя остальными персонами... сам себе петь хвалебную песнь или хор. Для устранения этого затруднения императрица приказала взять певцов придворной капеллы в оркестр и разучить все хоры. Приказание было выполнено; итальянские слова были расписаны русскими буквами между четырьмя голосами, и более пятидесяти отборных певчих после ряда оперных репетиций были обучены. Императрица соблаговолила сама присутствовать на одной такой репетиции и была свидетельницей, каких превосходных результатов добился хор. Недаром впоследствии, выступая перед иностранными посольствами, он с полным правом заслужил от них названия несравнимого.

После этого выступления эти церковные певцы использовались во всех операх, где встречались хоры, а также в большие придворные праздники и в камерной музыке»[10].

Одним из первых российских певцов-солистов был Марк Федорович Полторацкий, выступивший в «Беллерофонте» Арайи в 1750 году, до этого хорист, а затем регент (с 1753 г.) и директор (с 1763 г.) придворного хора. Остроумной была идея использовать мальчиков-певчих для исполнения заглавных партий, написанных по традиции итальянской оперы-сериа для певцов-альтистов или сопранистов. Такие певцы были только в Италии, и их приглашения обходились чрезвычайно дорого.

Время шло, и с основанием и развитием российского театра, у истоков которого стояли Ф. Г. Волков, И. А. Дмитревский, А. П. Сумароков, стала носиться в воздухе идея и отечественной оперы. В 1755 году эта идея была осуществлена, хотя и не полностью, но в том виде, как ее тогда понимали.

Дело в том, что на протяжении почти всего XVIII века автором оперы считался драматург. Лишь ниже, под заглавием, сообщалось, кто автор музыки. В этом смысле пьеса Александра Сумарокова «Цефал и Прокрис», написанная на русском языке, хотя в основе ее был сюжет Овидия, а на музыку положил Ф. Арайя, в общем, без особых натяжек считалась российской оперой. Но если первое звено триады — композитор — здесь может считаться отечественным весьма и весьма условно, то второе — исполнители — было подлинным. Группа молодых певцов, дебютировавших на императорской сцене, в течение ряда лет служила в капелле тогдашнего гетмана Украины графа Кирилла Григорьевича Разумовского, брата елизаветинского фаворита Алексея Григорьевича. Разумовский не раз показывал свою капеллу при дворе; вероятно, успехи молодых музыкантов и послужили А. П. Сумарокову идеей для создания первой национальной оперы. «Слушатели и знатоки дивились прежде всего четкому произношению, хорошему исполнению длинных арий и искусным каденциям этих сколь юных, столь и новых оперистов; об их естественных, непреувеличенных и чрезвычайно пристойных жестах здесь нечего и упоминать», — отмечал Я. Штелин. После премьеры Сумароков написал два мадригала. Один из них он посвятил композитору Арайе, а другой — прелестной исполнительнице главной партии, юной Елизавете Белоградской, дочери придворного лютниста Тимофея Белоградского.

I

Арая изъяснил любовны в драме страсти

И общи с Прокрисой Цефаловы напасти

Так сильно, будто бы язык он русский знал,

Иль, паче, будто сам их горести стенал.

II

Любовны Прокрисы представившая узы,

Достойная во всем прехвальныя дочь музы,

Ко удовольствию Цефалова творца

Со страстью ты, поя, тронула все сердца

И действом превзошла желаемые меры,

В игре подобием преславной Лекувреры.

С начала оперы до самого конца,

О Белоградская! прелестно ты играла,

И Прокрис подлинно в сей драме умирала.

Если исходить из того, что опера является показателем зрелости музыкальной культуры той или иной страны - а такая точка зрения принята и в нашей истории музыки, — то до такой оперы, отвечающей требованиям высокого национального искусства, то есть до «Ивана Сусанина» Глинки (1836 год), русской опере понадобилось ровно 100 лет (от первого оперного спектакля в 1736 году). В этом историческом масштабе шаг, сделанный Сумароковым и музыкантами Разумовского, весьма велик. И все же самое главное — создание собственной музыки высочайшего художественного уровня — еще было далеко впереди. Появление настоящей оперы предполагает существование развитых форм вокальной и инструментальной музыки. А таковых в этот период в России еще не было. Но почва, на которой они должны были вырасти, начинала активно готовиться. И это была прежде всего песня.

Лирический кант, возникший в начале XVIII века, положил начало мощному расцвету новой песни. Песня эта была не народная крестьянская, которая, давно зародившись, продолжала и по сей день продолжает бытовать, а так называемая «книжная песня», природа которой совсем иная. Ее первоначальным импульсом была российская профессиональная поэзия. И она же оставалась основной движущей силой развития новой песни почти до конца века. Автором песни, как и оперы, назывался автор текста. В этом сказалось, конечно, значительное опережение профессиональной музыки поэзией. Авторы слов известны: это выдающиеся поэты России XVIII века — Антиох Дмитриевич Кантемир, Василий Кириллович Тредиаковский, Михаил Васильевич Ломоносов, Александр Петрович Сумароков. Авторы музыки — анонимы. Это могли быть в каких-то случаях сами поэты, возможно, близкие к ним, музыкально образованные люди. Специально авторов музыки никто не скрывал. Просто авторству музыки тех песен не придавалось значения. Музыка была вторична и поначалу служила просто приятной формой распевания стихов. Поэтому ее чисто музыкальные интонационные истоки представляли собой пеструю смесь оборотов народной песни и канта, модного танца и духовной псальмы. Метроритмическое соответствие музыки стиху было гораздо важнее, чем подчеркивание музыкальной интонацией выразительного смысла поэзии. Понадобился довольно долгий период активного бытования песни в широких кругах грамотной России, пока ее музыкальная сторона не приобрела самостоятельной художественной формы. Вот тогда-то стало появляться и музыкальное авторство. А до тех пор песня должна была стать «своей», привычной в обращении, к ней должно было выработаться творческое отношение, что, впрочем, не заставило себя долго ждать. Как это всегда бывало в народе, происходит и сейчас, авторские тексты несколько изменяются, приспосабливаемые к тому или иному варианту мелодии или к совсем новой мелодии.

Приведем свидетельство современника об отношении к новой песне и о том месте, которое она занимала в быту в середине XVIII века. «...Все, что хорошею жизнью ныне называется, тогда только что заводилось, равно как входил в народ и тонкий вкус во всем. Самая нежная любовь, толико подкрепляемая нежными и любовными и в порядочных стихах сочиненными песенками, тогда получала первое только над молодыми людьми свое господствие, и помянутых песенок было не только еще очень мало, но они были в превеликую еще диковинку, и буде где какая проявится, то молодыми боярынями и девушками с языка была неспускаема... Что касается до господ, то... музыка должна была играть то, что им было угодно, и по большей части русские плясовые песни, дабы под них плясать было можно... К музыке присовокуплены были и девки со своими песнями, а на смену им, наконец, созваны умеющие петь лакеи; и так попеременно, то те, то другие утешали подгулявших господ до самого ужина»[11].

К 1750-м годам песня проникала даже в места, которые месяцами были недоступны из-за бездорожья; только случай мог ее занести, и только память того, кто ее слышал в столице или в другом месте, могла донести мелодию. Тематика песен преимущественно любовная, а их текст охарактеризован современником как порядочные стихи, то есть стихи, написанные по правилам, в определенном порядке.

Рубежным событием в жизни новой песни явился выход в 1759 году первого авторского сборника «Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса» Григория Николаевича Теплова (1717—1779). Я. фон Штелин писал в своих «Известиях о музыке в России»: «...появилось в печати собрание избраннейших русских арий и нежных песен в новом и чистом стихотворном вкусе Сумарокова, Елагина и др. лучших русских поэтов. Тогдашний коллежский советник Григ. Ник. Теплов положил их на музыку в лучшем итальянском вкусе и дал очень мило награвировать при Академии наук в Петербурге». Здесь же Штелин дает следующую сноску о Теплове: «Этот искусный дилетант, которого заслуги и счастье возвысили постепенно до звания тайного советника и сенатора Российского государства, воспитывался в изящных искусствах и науках в семинарии новгородского епископа Феофана и не только сам пел с хорошей итальянской манерой, но и играл очень хорошо на скрипке» 1. (1 Штелин Я. Известия о музыке в России. — с. 89—90.)

Сам автор понимал слово «песня» в смысле поэтического, а не музыкального жанра. Иначе бы он не говорил о «приложенных тонах» — мелодиях — «на три голоса» (вокальная партия и двухголосный аккомпанемент). Штелин назвал их «ариями и нежными песнями», вкладывая в этот жанр уже чисто музыкальный смысл. Конечно, это не оперные арии. Ариями в Европе XVI— XVIII веков называли и отдельные камерно-вокальные сочинения, песни, иногда и инструментальные пьесы в изящном вкусе.

Штелин называет Теплова дилетантом. В XVIII веке, когда профессия музыканта, композитора считалась недостойной высокого рода, великосветские любители музыки именовали себя дилетантами или любителями (amateur). Хотя подчас их сочинения, в том числе и песни Теплова, свидетельствуют о значительном профессионализме.

Добавим, что качество и историческое значение этого сборника Теплова не были однозначно оценены современниками. Одним из острых критиков музыканта оказался... А. П. Сумароков; человек горячий и своенравный, он в печати резко критиковал Теплова. Между тем именно этот сборник фиксирует появление и закрепление в музыкальной жизни страны «российской песни», которой суждено было стать связующим звеном между кантом и романсом. Не случайно Теплова потом назвали «прадедушкой русского романса».

Для «российской песни» характерно сочетание «галантности», свойственной искусству елизаветинской эпохи, с выразительностью, свидетельствующей о формировании в России тонкого и современного музыкального вкуса. Именно «российская песня», обобщившая и переплавившая в себе старое и новое, свое и чужое, интонации русской песни и французского менуэта, итальянской арии и канта, нашла тот «ключ», с помощью которого старое зазвучало по-новому, а заимствованному были приданы черты собственного национального своеобразия. Благодаря этим своим свойствам и достижениям «российская песня» оказала серьезное, а может быть, и решающее воздействие на развитие и формирование в России второй половины XVIII века основных профессиональных жанров: инструментального, хорового, оперного.

Что же касается дальнейшего развития самого песенного жанра, то, забегая вперед, нужно сказать, что оно продолжало возрастать и шириться. Менялась поэтическая основа. На смену Кантемиру, Тредиаковскому и Ломоносову пришли поэты сумароковской школы: И. П. Елагин, Н. А. Бекетов, затем появились М. Д. Чулков, М. И. Попов, И. И. Дмитриев, Ю. А. Нелединский-Мелецкий и другие. Менялись и разнообразились формы музыкального воплощения. Песни стали печататься. В начале 1780-х годов вышли пять тетрадей «Собрания наилучших российских песен», подготовленные петербургским издателем Ф. Мейером. Одновременно стали публиковаться собрания народных песен. В 1770—1774 годах вышло текстовое (без нот) «Собрание народных песен» М. Д. Чулкова; в 1776—1779 годах появились три части первого нотного сборника русских народных песен В. Ф. Трутовского («Собрание русских простых песен»); наконец, в 1790 г. вышло «Собрание народных русских песен», подготовленное Н. А. Львовым и И. Прачем, на котором мы специально остановимся ниже. Адресаты этих сборников и сферы бытования песен чрезвычайно расширились. Газеты пестрели объявлениями о продаже песен. В целях рекламы подробнейшим образом перечислялись жанры песен на все случаи жизни и на все возможные вкусы покупателей.

Например, газета «Санкт-Петербургские, ведомости» № 75 за 1786 год сообщала: «На Сенной от Гороховой улицы во втором доме над железными лавками продаются: ...Солдатская прощальная песня, 25 к...»

В «Московских ведомостях» №57, 16 июля 1971 года можно было прочесть:«На Спасском мосту у купца Матвея Глазунова... Новый Российский песенник, содержащий в себе 287 песен, две части, цена 2 руб. 30 коп.».

21 июня 1794 г., № 49, с. 1058:

«На Никольской улице, возле Казанского собора, в книжной лавке под № 2 вступили в продажу вновь вышедшие книги: «...Собрание новейшее Российских песен, любовных, нежных, городских, пастушьих, простонародных, святошных, свадебных, хороводных, театральных, Цыганских, Малороссийских, военных, сатирических и нравоучительных, в 2 частях, в переплете, цена 150 коп.».

Подобных объявлений было десятки и сотни.

Следует обратить внимание на возрастание применения превосходной степени в объявлениях: «самый новейший», «отборнейший» и т. п.

В «Записках» Болотова названы песни любовные, плясовые — песни, которые были «своими» для девок. В связи с этим отметим, что впоследствии (после 1780 года), когда стали издаваться песенники, газетные объявления перечисляли около 40 «жанров», помещенных в различных сборниках песен. Приведем этот перечень разновидностей песен, представленных в объявлениях «Санкт-Петербургских ведомостей» и «Московских ведомостей», в алфавитном порядке: аллегорические, анакреонтические, веселые, военные, выговорные, городские, деревенские, духовные, застольные, издевочные, казацкие, критические, любовные, маскарадные, малороссийские, нежные, нравоучительные, пастушьи, площадные, печальные, плясовые, протяжные, простые, подблюдные, простонародные, рекрутские, сатирические, столовые, светские, свадебные, святошные, солдатские, театральные, ухарские, хороводные, цыганские, шуточные.

Как видно, кроме традиционных народнопесеныых жанров здесь представлены и самые неожиданные, о содержании которых трудно догадаться по названию «жанра». Книжная поэзия и острая частушка, горькая жалоба и лихая удаль — все находило свое выражение в песне.

Интенсивность социальной и художественной жизни песни в России XVIII века, особенно к концу столетия, рисует образ страны, для которой песня была едва ли не главной сферой художественного творчества, отражавшей мысли и чаяния своего времени.

\*\*\*

Если песня — жанр общедоступный и для того, чтобы она звучала, достаточно ее знать на слух и петь по памяти, то совершенно иная жизнь у музыки инструментальной. Пусть ни у скоморохов, ни у народных инструменталистов более позднего времени не было записи их музыки. Но ведь играть на инструментах по слуху может далеко не каждый. Количество народных инструменталистов всегда меньше, чем певцов.

Профессиональная инструментальная музыка европейской традиции робко проникла в Россию в XVII веке, но, приветствуемая Петром I, прочно привилась и пустила корни в стране начиная с XVIII века. Для развития в России профессиональных европейских инструментальных жанров нужна была грамотность, инструментарий и, конечно же, подготовленный слушатель. Все эти условия, по крайней мере в первой половине века, объединялись только при дворе, в капелле Разумовского и домах нескольких вельмож. Более широко звучали бандура и гусли, которые, как писал Я. Штелин, уже встречаются не только среди простонародия, но и в городах, и в знатных домах.

Бандура — струнный щипковый инструмент из семейства лютневых — была распространена в Восточной Европе и особенно привилась на Украине. Штелин писал: «Самый ходовой инструмент здесь бандура, на которой искусные украинцы играют прекраснейшие польские и украинские пляски и аккомпанируют своим многочисленным и довольно нежным песням. Так как очень многие молодые люди на Украине с большим прилежанием обучаются игре на этом инструменте, то уже с давних времен там постоянно имелся переизбыток бандуристов. Раньше многие отправлялись оттуда время от времени в Москву и Петербург, где их нанимали в дома знатных господ в качестве домашних музыкантов или бандуристов и где они должны были петь и играть за столом и, помимо того, обучать на этом инструменте того или другого из крепостных слуг, выказавшего охоту и способности к музыке»[12].

Создавая свои «Известия о музыке в России» в самом конце 1760-х годов, историограф отметил, что за последние 20 лет (1750—1760-е годы. — М. Р.) количество этих бандуристов уменьшается в домах знатных господ, по мере того как в них «устанавливается более изысканный вкус к клавиру, скрипке, траверс-флейте и валторне и охота к итальянской музыке вообще...»

«Еще несколько больше места, чем бандура, — продолжает историк, — занимали до этого времени в домах русских господ гусли или лежачая арфа. По своему устройству, форме и величине они похожи на обычный клавир... Его поэтому употребляют для застольной музыки во многих знатных домах, и он производит такой же эффект, как музыка 3 или 4 инструментов, и больший, чем самый совершенный клавесин, потому что он издает тон, который гораздо дольше тянется и дальше разносится. Тем более, что многие русские мастера или гусляры в настоящее время довели умение игры на гуслях до того, что могут на них исполнять со всей быстротой и грацией новейшие итальянские композиции театральных балетов, оперных арий и целые партиты, с полнозвучной гармонией»[13].

Таким образом, распространение модной танцевальной и песенной музыки в широкой городской среде, а также небольшой, но неуклонный рост образованных музыкантов-инструменталистов (в 1740 году в придворном хоре был открыт инструментальный класс) создавали определенный фон восприятия инструментальной музыки, формировали слушательские запросы.

Одной из ранних, а потому и чрезвычайно своеобразной формой удовлетворения потребности общества в инструментальной музыке стал в России роговой оркестр.

Свое название «роговая музыка» получила вследствие своего происхождения из охотничьих рогов — рогов животных. Охотничьи рога и вообще использование рога в качестве источника звука известно с древнейших времен. В дальнейшем на основе рога была создана валторна и так называемая «охотничья музыка».

Создание рогового оркестра связано с именем чешского валторниста Яна Антона Мареша, который качал свою службу в Петербурге в 1748 году. С. К. Нарышкин, ведавший в то время развлечениями двора, поручил Марешу создать стройный ансамбль из охотничьих рогов. Проявив большую изобретательность, Мареш превзошел начальные пожелания «заказчика» и создал слаженный оркестр, состоявший из 36 рогов (три октавы).

Поскольку игра на рогах достаточно проста, так как каждый рог мог издавать только один звук, то и не требовалось долго готовить образованных исполнителей. Достаточно было научить каждого извлекать в определенный момент звук нужной продолжительности, считая при этом бесконечные паузы. Благодаря доступности роговые оркестры получили большое распространение среди богатых царедворцев и периферийных крепостников.

М. В. Ломоносов впервые услышал роговой оркестр в 1753 году и откликнулся на это событие экспромтом «На изобретение роговой музыки».

Ловцов и пастухов меж селами отрада,

Одни ловят зверей, другие смотрят стада.

Охотник в рог ревет, пастух свистит в свирель.

Тревожит оной нимф; приятна тиха трель.

Там шумной песей рев; а здесь у тихой речки

Молоденьки блеют по матери овечки.

Здесь нежность и покой, здесь царствует любовь,

Охотнической шум, как Марсов, движет кровь.

Но ныне к обойм вы, нимфы, собирайтесь

И равно обоей музыкой услаждайтесь

Что было грубости в охотничьих трубах,

Нарышкин умягчил при наших берегах;

Чего и дикие животны убегали,

В том слухи нежные приятности сыскали.

Мареш продолжал совершенствование ансамбля до своей тяжелой и неизлечимой болезни, поразившей его в 1789 году, в период наибольшего расцвета роговой музыки. Как и большинство его современников талантливых музыкантов, много сделавших для развития музыкальной культуры, он умер в нищете.

Размеры рогов колебались в больших пределах — от 9—10 сантиметров до 2—2, 25 метра. Для перемещения оркестра из одного места в другое создавались специально оборудованные фуры с ящиками, имевшими гнезда, соответствующие по конфигурации инструментам.

«Игра в оркестре была необычайно тяжелым трудом... Крепостные музыканты, взятые часто в детском возрасте, почти всю свою жизнь играли каждый на определенном роге, превращаясь в живые «клавиши» гигантского исполнительского аппарата. Недаром роговую музыку современники называли «живым органом»... Особенно трудна была игра на малых дискантовых рогах, требовавших в силу чисто конструктивных особенностей (трудность амбушюра) очень большого напряжения легких... Игравшие на малых рогах раньше всех заболевали легочными болезнями... Но, несмотря ни на какие трудности, гнет и муштру, музыканты рогового оркестра.... достигали в своем искусстве подлинных чудес», — писал замечательный советский исследователь искусства роговой музыки К. А. Вертков[14].

Интересны высказывания современников, слышавших роговую музыку. Я. Штелин писал: «По своему устройству, звучанию и воздействию — это совершенно новая, своеобразная музыка, с которой никакая другая не может сравниться по помпезности и приятности звука... Кто не слыхал этой новой музыки, тот может составить себе о ней понятие, если вообразит, что слышит издали мощные рокочущие звуки нескольких больших церковных органов...»

М. Потри сообщал: «Эффект от этой музыки получается до такой степени изумительный, что на этом составном инструменте возможно исполнять труднейшие музыкальные сочинения...»

И. Гинрихс восхищался: «На большом пространстве все прочие инструменты не могут произвести такого действия... как сии роги в рассуждении дрожащего своего, колеблющегося и как будто кипящего звука... И в комнате музыка сия весьма приятна...»

М. И. Глинка много позже вспоминал: «В конце лета я часто навещал Дельвигов и нередко слышал на Неве роговую музыку Нарышкина. В особенности производила волшебный эффект пьеса Шимановской «Вилия», состоящая вся из арпеджий»[15].

«В связи с расширением области применения роговых оркестров вырастал и спрос на них среди столичных и провинциальных дворян, — писал К. А. Вертков. — Многие помещики, имевшие крепостных крестьян, стремились завести у себя оркестр, необычайно пышный по характеру и вместе с тем освобождавший от затраты средств на приглашаемых со стороны платных музыкантов-профессионалов. В таких же экономических целях музыканты рогового оркестра в большинстве случаев постепенно обучались игре на струнных и духовых инструментах или пению, и в результате хозяин мог иметь сразу «инструментальную, вокальную и роговую музыку»[16].

Универсальная подготовка музыкантов требовала длительного обучения. При этом наиболее способные музыканты, естественно, предпочитали играть на менее вредных для здоровья инструментах. Не может быть сомнения в том, что отрицательное отношение самих музыкантов к роговой музыке, даже при их бесправном положении, не могло не влиять на последующую судьбу этого своеобразного искусства, которое после полувекового качественного и количественного развития в XVIII столетии, кратковременного упадка на рубеже XVIII и XIX веков и широкого скачка в первой четверти XIX века полностью было вытеснено из музыкальной жизни.